MĂDĂLINA DANA RUCSANDA

EDUCAȚIE MUZICALĂ ȘI DIDACTICA SPECIALITĂȚII

CURS PENTRU STUDENŢII DE LA **PEDAGOGIA ÎNVĂȚĂMÂNTULUI PRIMAR ŞI PREŞCOLAR**.

2014

CUPRINS

Unitatea de învăţare nr. 5 – EXPRESIE ŞI INTERPRETARE MUZICALĂ

Unitatea de învăţare nr. 6 – RITMICA

Unitatea de învăţare nr. 7 – METRICA

PARTEA A II-a – DIDACTICA EDUCAŢIEI MUZICALE ÎN ÎNVĂŢĂMÂNTUL PRIMAR

Unitatea de învăţare Nr. 8 - EDUCAŢIA MUZICALĂ, PROCES DE PREDARE-ÎNVĂŢARE

INTRODUCERE

Componentă de bază a educaţiei estetice, educaţia muzicală contribuie la formarea unei personalităţi armonioase, sensibile şi creative, capabilă să exprime prin muzică sentimentele şi ideile, să comunice cu semenii, să vibreze afectiv la valorile artei muzicale şi să le aprecieze.

Cursul reprezintă un material de sinteză pentru cei care se pregătesc realizeze educaţia muzicală în perioada primelor două cicluri curriculare de studiu, realizând o legătură firească şi eficientă între pregătirea de specialitate muzicală (teoria muzicii şi solfegiu) şi cea psihopedagogică.



Obiectivele cursului

Cursul intitulat **Educaţie Muzicală şi metodică** are ca obiective principale: cunoaşterea şi utilizarea cunoştinţelor muzicale, dezvoltarea capacităţii de receptare a muzicii şi formarea unei culturi muzicale, cultivarea sensibilităţii, a imaginaţiei şi a creativităţii muzicale ale studenţilor de la **Specializarea Pedagogia învăţământului primar şi preşcolar**.



Competenţe conferite

În acest sens, la sfârşitul acestui curs, studenţii vor fi capabili să:

- *Să cunoască şi să utilizeze elementele limbajului muzical;*
- *să interpreteze vocal cântece de diferite tipuri şi genuri, controlând schimbările de dinamică, timbru şi tempo*
- *să utilizeze diferite procedee armonico-polifonice (cântări în canon pe două sau trei voci)*
- *să descifreze cântece şi teme muzicale în tonalităţile şi în modurile populare învăţate*
- *să-şi dezvolte capacităţile de receptare a muzicii şi să-şi formeze o cultură muzicală*



Resurse

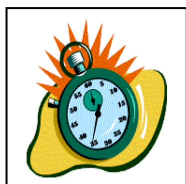
Parcurgerea unităţilor de învăţare aferente primului modul necesită existenţa unui repertoriu de cântece. Modulul al doilea nu necesită existenţa unor mijloace sau instrumente de lucru.



Structura cursului

Cursul **Educaţie muzicală şi metodică** este structurat în două module, astfel : primul modul cuprinde şapte unităţi de învăţare, iar al doilea, două unităţi de învăţare. La rândul său, fiecare unitate de învăţare cuprinde: titlul, cuprinsul, obiective, introducere aspecte teoretice privind tematica unităţii de învăţare respective, teste de autoevaluare şi bibliografia generală. **Cuprinsul** conţine titlurile *Unităţilor de învăţare* şi ale subsecţiunilor principale, referinţe la testele de autoevaluare şi bibliografie, reprezentând astfel un exerciţiu deosebit de util pentru pregătirea lucrărilor de verificare. La finalul unităţilor de învăţare nr. 4, 7 şi 9 sunt plasate cele trei lucrări de verificare care vor fi transmise tutorelui de la Universitate şi care reprezintă 50% din nota finală.

Recomand studenţilor să abordeze fiecare temă într-o formă personală, fără să copieze temele din sursele bibliografice consultate.



Durata medie de studiu individual

Menţionez că atât noţiunile teoretice cât şi solfegiile şi cântecele inserate în cadrul unităţilor de învăţare se pot asimila individual, prin efort propriu fără profesor, pentru că tot conţinutul este expus în mod gradat, de la simplu la complex, de la uşor la greu şi pentru că există o legătură concretă şi continuă între teorie şi partea aplicativă, neexistând în aplicaţiile muzicale probleme teoretice sau muzicale neasimilate în activităţile precedente de studiu.

Solfegiile propuse presupun o activitate complexă, prin care se intonează simultan elemente melodice, metro-ritmice, cărora li se adaugă dinamica, agogica, precum şi alte elemente de expresivitate şi interpretare, în vederea formării deprinderilor de solfegiere independentă, pentru atingerea unor standarde superioare de pregătire în specialitate; fiind ordonate într-o logică care urmăreşte creşterea dificultăţilor atât în cadrul fiecărei teme, cât şi pe parcursul întregului material muzical, fiecare problemă muzicală poate fi abordată şi rezolvată în mod firesc, pe baza studierii celor anterioare, solfegiile având ca scop însă şi identificarea, înţelegerea şi aplicarea practică a problematicii teoretice expuse.

În solfegiere, trebuie să se facă apel la gândirea muzicală funcţională şi pentru aceasta, în realizarea studiului individual al studentului, trebuie să se ţină cont de următoarele recomandări:

- în primul rând, trebuie să se analizeze corect elementele de limbaj muzical care se regăsesc în solfegiul respectiv: gamă, mod, intervale, elemente metrice, formule ritmice, elemente de expresie muzicală, etc.;

- înainte de solfegierea propriu-zisă trebuie studiate separat elementele de înălţime şi de durată prin *citirea melodică şi metro-ritmică*, activităţi care la rândul lor cuprind acţiuni şi acte specifice (stabilirea corectă a tonului, intonarea gamei şi a arpegiului în care este scris solfegiul, identificarea şi intonarea unor intervale sau fragmente melodice mai dificile, citirea melodică propriu-zisă, stabilirea tempo-ului, tactarea şi numărarea timpilor pentru 1-2 măsuri în tempo-ul stabilit, identificarea şi citirea unor formule sau fragmente ritmice mai dificile precum şi citirea ritmică propriu-zisă.
- solfegierea corectă, în întregime constă în intonarea simultană a elementelor melodice şi metro-ritmice în tempo larg;
- solfegierea expresivă presupune, pe lângă intonarea corectă a elementelor melodice şi metro-ritmice şi respectarea conţinutului emoţional al lucrării, cu o atenţie sporită asupra tuturor termenilor şi semnelor de dinamică, tempo, agogică şi a altor elemente de expresivitate.

Acest curs oferă studenţilor materialul teoretic şi practic de care au nevoie, lăsând loc însă şi resurselor imaginative ale acestora, deoarece oricine poate rezolva creativ problemele didactice în funcţie de propriile competenţe şi de particularităţile elevilor cu care lucrează.

Unitatea de învăţare Nr. 1

SUNETUL MUZICAL

1.1. Obiectivele unităţii de învăţare

La sfârşitul unităţii de învăţare, studenţii vor fi capabili:



- *Să definească sunetul muzical ;*
- *Să denumească calităţile fiziologice ale sunetului muzical (proprietăţile fizice ale sunetului);*
- *Să explice de ce sunetul este un element generator de imagini artistice;*
- *Să descrie relaţiile care se stabilesc între calităţile sunetului şi mijloacele de expresie pe care acestea le generează din punct de vedere artistic.*

1.2. Noţiuni introductive

Omul se află permanent în mijlocul unui impresionant univers sonor de sunete şi zgomote, care constituie mediul artistic al muzicii, domeniul din care arta sunetelor îşi procură şi selectează materia primă pe care o prelucrează şi organizează după criterii tehnice şi estetice proprii, în acel limbaj expresiv al sunetelor capabil să redea, prin imagini specifice, realitatea înconjurătoare, să comunice idei, gânduri, sentimente, emoţii.

Susţinem afirmaţia că muzica este o artă complexă ce aparţine activităţii spirituale a omului cu ajutorul câtorva consideraţii ale unor mari muzicieni; Igor Stravinski afirma cu impunătoare convingere că "*muzica este un act al minţii omeneşti care pune în ordine în lumea sunetelor*", George Enescu spunea că "*ceea ce e important în artă, e să vibrezi tu însuţi şi să-i faci şi pe alţii să vibreze*" iar Vasile Grigore că "*arta este o ştiinţă, după cum şi ştiinţa are în ea artă*".

1.3. Definirea sunetului ca fenomen complex

Tot ceea ce auzim poartă numele generic de *sunet* (termenul provine din latină, unde *sono* = a suna, a face zgomot*)*. În fiziologie, prin *sunet* se înţelege senzaţia produsă de către vibraţiile materiale ale corpurilor impulsionate din afară pe calea undelor atmosferice, asupra organului auditiv.

În cadrul acestui fenomen complex sonor al sunetului avem în vedere 3 aspecte: *fizic*, care evoluează în natură, *fiziologic* în organism (la nivelul simţurilor) iar cel *psihologic* în zona afectiv-emoţională a fiinţei umane.

Producerea vibraţiilor în natură şi propagarea lor în mediul ambiant până la organul auditiv alcătuiesc *fenomenul sonor fizic,* ce se desfăşoară după legi obiective, în afara conştiinţei, deci independent de ea. Receptarea vibraţiilor de către auz şi transmiterea acestora sistemului nervos central unde se formează senzaţia sonoră constituie *latura fiziologică a fenomenului* iar reflectarea senzaţiilor auditive în conţtiinţa omului şi traducerea lor în stări afective, emoţionale, constituie *latura psihică* a fenomenului. În această fază, actul sonor senzitiv este transpus, corelat şi proiectat din zona fiziologică în cea a afectului, producând reacţii şi manifestări de natură psiho-emoţională, cum ar fi: plăcere, bucurie, melancolie, extaz, încântare, tristeţe etc.

1.4. Sunet muzical şi zgomot

În natură există un număr foarte mare de sunete, însă nu toate fac obiectul muzicii. Din acest motiv sunetele pot fi apreciate ca sunete muzicale dacă îndeplinesc unele criterii de calitate, sau zgomote dacă nu întrunesc aceste criterii.

Sunetul muzical

Sunetul muzical trebuie să aibă o înălţime bine determinată. Dacă îndeplineşte această condiţie, sunetul va putea sta la baza unei melodii, ca element primar al muzicii. După forma vibraţiilor care-l produc, sunetul muzical se prezintă sub două feluri: simplu (pur) şi compus (timbrat).

Sunetul muzical simplu este obţinut în laboratoare speciale de aparate electronice şi rezultă din vibraţia unică, simplă, fără armonice; el are o exprimare grafică sinusoidală şi este produs de către diapazonul acustic de laborator, de unele tuburi ale orgii mari şi de către flaut în registrul acut.

Sunetul muzical compus rezultă din concomitenţa mai multor sunete simple de frecvenţe mai înalte şi de intensitate mai mică, ce însoţesc pe cel fundamental. El deţine armonice în alcătuirea sa, în seria cărora se distinge, predominând auditiv, sunetul fundamental şi are ca exprimare grafică suprapuneri de mai multe linii sinusoidale.

Zgomotul

Zgomotul nu are o înălţime determinată şi nu constituie materialul pe care se bazează arta sunetelor. Senzaţia de zgomot constituie efectul auditiv al vibraţiilor neperiodice şi neuniforme, în complexul cărora nu există componente bine definite, motiv pentru care nu are o înălţime precisă, însă deţine celelalte proprietăţi sonore naturale, şi anume continuitate (durată), amplitudine (intensitate) timbru şi spaţialitate (volum). Exprimarea grafică convenţională a zgomotului se face printr-o linie linie frântă, fără formă precis conturată.

În anumite cazuri, pentru a se crea momente de o anume expresivitate, zgomotele pot fi utilizate în muzică, dar ele nu fac obiectul studiului principiilor de bază ale muzicii.

Alexandru - Chirilă Stanciu în *Abecedar muzical* se referă la *sunete muzicale* şi *sunete nemuzicale,* în cea de a doua categorie incluzând pe lângă zgomote şi diferite onomatopee sau semnale, cum ar fi şuieratul trenului, claxonul maşinii, cotcodăcitul găinii, orăcăitul broaştei,

loviturile ciocanului etc. Opinia sa este corectă. Noi propunem să apreciem drept zgomot, ceea ce deranjează ca sonoritate, ce nu se integrează într-un ambient muzical. Un autor canadian considera foarte sugestiv ca zgomot «..manevrarea unei pungi de celofan în timpul execuţiei unei *Simfonii de Beethoven... »*.

În muzică se utilizează tot mai frecvent zgomote cu efecte naturaliste, pentru a se crea momente de mare sugestivitate. Sunt cunoscute asemenea momente în creaţia lui Ludwig van Beethoven, Richard Strauss, Hector Berlioz, dar tot mai mulţi compozitori contemporani introduc în creaţiile lor combinaţii de sunete muzicale şi zgomote, din dorinţa obţinerii unor sonorităţi diverse.

Omul nu aude sunetele aşa cum sunt ele produse pe cale naturală. Pe drumul lor spre centrii nervoşi ai auzului, vibraţiile sonore sunt transformate, prelucrate şi adaptate. Câmpul sonor perceptibil de către urechea umană din punctul de vedere al înălţimilor, se cuprinde între sunetul ce are 16 Hz, cel mai grav, şi de aproximativ 20000 Hz, cel acut. Orice sunet aflat între aceste limite se numeşte sunet normal; sub limita inferioară a acestui spaţiu se află domeniul *infrasunetelor*, iar deasupra limitei superioare, domeniul *ultrasunetelor*. (Peştii aud şi infrasunetele, iar câinii şi pisicile percep şi ultrasunetele).

Sensibilitatea auditivă scade, mai ales pentru sunetele înalte, odată cu înaintarea în vârstă: până la 20 ani auzim până la 20000Hz, până la 35 ani – 15000 Hz, până la 50 de ani între 10-12000 Hz, până la 65 de ani – 5-6000 Hz. Sunetul *La,* desemnat prin convenţii internaţionale ca diapazon oficial pentru construcţia şi acordarea tuturor instrumentelor muzicale, are 440 Hz.

1.5. Calităţile fiziologice ale sunetului

În contact cu organul auditiv, calităţile fizice ale sunetului se transformă în mărimi fiziologice astfel:

- frecvenţa vibraţiilor se percepe auditiv ca *înălţime*;
- continuitatea în timp a vibraţiilor se percepe auditiv ca *durată*;
- amplitudinea vibraţiilor se percepe auditiv ca *intensitate*;
- forma spectrală a vibraţiilor se percepe auditiv ca *timbru*.
- caracterul volumic al sonorităţilor *sau Spaţialitatea*

Înălţimea sunetului reprezintă senzaţia pe care frecvenţa vibraţiilor o produce asupra organului nostru auditiv. Datorită înălţimii, sunetul este mai acut sau mai grav faţă de alte sunete. Înălţimea sunetului depinde de numărul de vibraţii pe secundă şi se află în raport direct proporţional cu frecvenţa: cu cât frecvenţa vibraţiilor este mai mare, cu atât sunetul este mai acut şi invers, cu cât frecvenţa vibraţiilor este mai mică, sunetul este mai grav.

Controlul înălţimii sunetului este o condiţie obligatorie în muzică. Criteriul înălţimii sunetului este prioritar pentru arta muzicii, întrucât din diferenţa de înălţime a sunetelor în asociaţie cu durata propagării în timp, ia naştere *melodia*, principala formă de existenţă a expresiei artistice,

alcătuită din succesiuni de sunete de diferite înălţimi, într-o ordine de referinţă diacronică. *Armonia* se compune din sunete de înălţimi diferite, dar într-o ordine artistică de referinţă verticală iar *polifonia* este arta îmbinării şi suprapunerii mai multor melodii.

- Raportul de durate a sunetelor muzicale se află la baza ritmului muzical, element indispensabil muzicii. Variatele posibilităţi de combinare a duratelor muzicale prin valori audibile (sunete) şi neaudibile (pauze) duc la conturarea ritmului, cu formele sale structurale infinite: de la ritmurile simple, primare, până la cele mai complexe, aşa cum se prezintă în creaţia contemporană.

Nu există fiinţă umană inaptă la ritmicitate. În timpul gestatiei, fătul reacţionează favorabil la muzica al cărei ritm este în raport de 2/1 cu pulsul matern. După naştere, nou-născutul adoarme mai uşor dacă este legănat în ritmul bătăilor inimii mamei. Mai mult, ritmul poate avea efect dinamizant, favorizînd starea de bună dispozitie, respectiv performanţele intelectuale şi motrice.

Intensitatea sonoră reprezintă senzaţia pe care o produce asupra organului nostru auditiv amplitudinea vibraţiilor, sau calitatea sunetului dă a fi mai puternic sau mai slab. Omul nu aude sunetul cu intensitatea pe care acesta o are în momentul când vibrează sursa producătoare (intensitatea obiectivă), ci cu o diferenţă în minus, cauzată de distanţa parcursă până la receptarea de către auz şi de factorii oponenţi ori absorbanţi din mediul ambiant (intensitatea subiectivă).

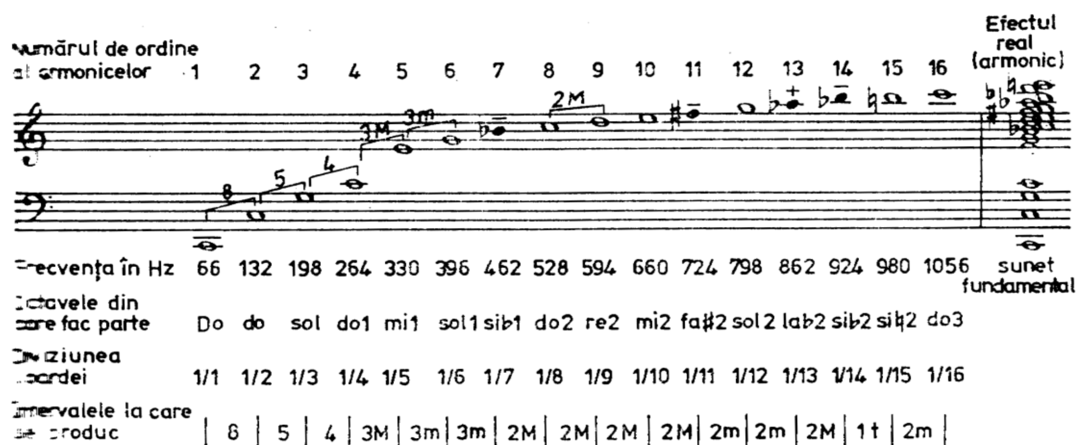
Intensitatea sunetelor îşi găseşte în muzică o largă aplicare, în domeniul interpretării. Utilizarea intensităţii sunetelor în interpretare se numeşte **dinamică.**

Dinamica este arta de a reda discursul muzical în nuanţele şi cu accentele cele mai expresive. În cadrul interpretării unor piese muzicale, exploatarea nuanţelor este unul dintre marile criterii de evaluare a excelenţei dirijorilor. Exprimarea muzicală şi sensul estetic nu pot exista fără utilizarea rafinată a diferitelor intensităţi. În acest sens, intonarea aproape în şoaptă a unor fragmente de mare sensibilitate poate avea ca efect inducerea unei stări de inefabil, propice introspecţiei de o mare acurateţe. Pe de altă parte, anumite melodii ascultate la o intensitate crescută pot favoriza apariţia efectului cathartic, purificator faţă de emoţiile negative acumulate.

Timbrul sonor este calitatea sunetului care îl deosebeşte de altul în funcţie de sursa care l-a produs. Denumirea de timbru este echivalentă cu cea de culoare sonoră. Prin timbru se deosebesc sunetele emise de instrumente muzicale diferite, chiar dacă acestea au aceeaşi înălţime, durată sau intensitate.

Faţă de celelalte însuşiri ale materialului sonor (înălţime, durată, intensitate), timbrul rămâne o calitate complementară a acestora şi pe plan muzical deţine –ca şi acestea - o importanţă majoră, mai ales în condiţiile evoluţiei artei componistice din zilele noastre. Explicaţia ştiinţifică a acestei calităţi în fiecare sunet muzical o constituie fenomenul rezonanţei naturale denumit şi principiul

armonicelor. Armonicele sunt infinite ca număr, însă, pentru ilustrarea teoretică a fenomenului se folosesc primele 16, dintre care pot fi sesizate auditiv aproximativ 8-10 de la bază.



Timbrul este dat deci de numărul specific de armonice care însoţesc sunetul iniţial: cu cât acest număr este mai mare, cu atât timbrul său este mai bogat, mai amplu şi invers, cu cât numărul de armonice este mai mic, cu atât timbrul este mai şters şi fără pregnanţă. Fiecare voce, precum şi fiecare instrument în parte are un timbru specific.

Sunetele bogate în armonice au un timbru penetrant (sunetele oboiului) iar cele care au mai puţine armonice, au un timbru mai şters, fără pregnanţă, (sunetele flautului). Timbrul cel mai bogat şi amplu îl au clopotele, deoarece sunetele emise au un număr mare de armonice, iar talgerele emit sunete stridente datorită plasării armonicelor pe sunete disonante impare.

Modul cum sunt distribuite armonicele în serie imprimă anumite caracteristici specifice timbrului; astfel, armonicele consonante, pare sau impare conferă o frumuseţe aparte culorii sunetului, pe când cele disonante, începând cu armonicul 7, dau sunetului stridenţă.

S-a demonstrat că persoanele a căror voce se caracterizează printr-un timbru cu un număr mare de armonice sînt considerate a fi o prezenţă mai plăcută, mai liniştitoare. Această informaţie este utilă mai ales în domeniul hipnozei unde vocea terapeutului trebuie să amplifice starea de calm, relaxare şi să readucă tendinţele spre agitaţie sau anxietate.

Un rol în determinarea calităţii timbrului o are şi distanţa la care se află sursa sonoră faţă de auditor, întrucât la o distanţă prea mare, ca urmare a fenomenului de absorţie, armonicele înalte se reduc sau chiar dispar modificând timbrul iniţial al respectivei surse sonore. De asemeni, modul de atac are un rol important, spre exemplu, la instrumentele cu coarde se produc efecte speciale prin execuţia: con arco, pizzicato, col legno, con sordina, sul ponticello etc. Nu în cele din urmă, materialul din care sunt confecţionate instrumentele constituie un factor de influenţare a timbrului sonor.

În creaţia ultimelor decenii, s-au realizat inovaţii cum ar fi folosirea în partitură a unor instrumente cu timbruri opuse, a efectelor excesive de flajeolete, glissando, frullato etc, mergându-se până la ocolirea intenţionată a oricărui efect timbral obişnuit al instrumentului.

Spaţialitatea sau caracterul volumic al sonorităţilor a devenit posibilă datorită utilizării stereofoniei şi a panoramării sonore, cu ajutorul aparatelor electroacustice şi electronice care creează ascultătorului senzaţia existenţei în spaţiu a sursei originale şi situarea lui în mijlocul mişcării reverbatorii generale. Spaţialitatea se prezintă în două aspecte:

- ca receptor (auditor) direct al muzicii interpretate pe viu în sala de concert, caz în care auditorul este integrat cu toată fiinţa în volumul de reverberaţii sonore al partiturii care i se ofereau mai înainte numai unidirecţional (de la scenă la ascultător), iar acum le primeşte pluridirecţional.
- ca receptor indirect al muzicii prin mijloace de redare electro-acustice, situaţie în care melomanul obţine prin aceleaşi mijloace de spaţializare sonoră o localizare efectivă a execuţiilor muzicale (fără cea vizuală), ca şi cea reală, din sala de concert.

Urechea omului este capabilă să distingă aproximativ 10 trepte de graduare spaţială a sunetelor într-o sală închisă de spectacol, datorită calităţii reverberaţiei, a însuşirilor ei, a duratei şi relaţiei ei cu frecvenţa sunetelor (reverberaţia sunetelor de frecvenţă joasă creează senzaţia de spaţiu întunecat, pe când reverberaţia de frecvenţe înalte, produce, dimpotrivă, senzaţia de spaţiu luminos).

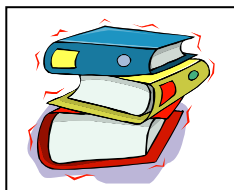
1.6. Sunetul, element generator de imagini artistice

În cadrul evoluării fenomenului sonor dincolo de aspectele sale fizice şi fiziologice, se pătrunde în zona psihică, unde au loc transformări de calitate legate direct de natura emoţională a muzicii, senzaţiile sonore devin trăiri afective prin proiectarea şi reflectarea lor în conştiinţa omului. Asupra psihicului uman nu acţionează sunetele luate izolat, ci numai într-o organizare şi concepţie artistică, deci în cadrul unei opere de artă, organizarea sunetelor în forme de coerenţă artistică fiind o funcţie esenţialmente intelectuală.



1.7. Test de autoevaluare

- Denumiţi calităţile sunetului muzical
- Aplicaţie: Produceţi sunete muzicale şi zgomote şi încercaţi să constataţi care este limita utilităţii lor în muzică, precum şi ce le diferenţiază.
- Aplicaţie: Experimentaţi prin exemplificări calităţile sunetelor muzicale şi ale zgomotelor. Folosiţi diferite surse sonore şi apreciaţi însuşirile sunetelor.



Bibliografie

- Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986
- Rîpă, Constantin. *Teoria superioară a muzicii, vol I – Sisteme tonale*, Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2001.
- Rîpă, Constantin. *Teoria superioară a muzicii, vol II – Ritmul*, Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2002.
- Lesche, Carl. *Weltanschaung, Science, technologie et Art*, în: *Musique et Technologie*, La Revue Musicale, paris, nr. 268-269.
- Buican, George. *Elemente de acustică muzicală*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1958.

Unitatea de învăţare Nr. 2

NOTAŢIA MUZICALĂ

2.1. Obiectivele unităţii de învăţare

La sfârşitul unităţii de învăţare, studenţii vor fi capabili:

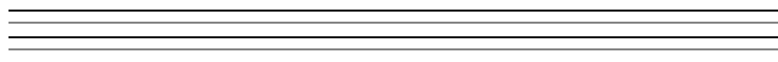


- *Să dobândească deprinderi de a percepe, recunoaşte şi reproduce reprezentarea sonoră a sunetelor asociată cu durata corespunzătoare;*
- *Să recunoască şi reproducă imaginea sonoră concret senzorială a sunetelor asociind-o cu numele, locul pe portativ şi semnul grafic corespunzător;*
- *Să cunoască şi să utilizeze elementele grafice prin care se reprezintă în scris înălţimea, durata, intensitatea şi timbrul;*
- *Să descrie relaţiile care se stabilesc între calităţile sunetului şi mijloacele de expresie pe care acestea le generează din punct de vedere acustic;*

2.2. Reprezentarea grafică a înălţimii sunetelor

Înălţimea sunetelor se reprezintă prin următoarele elemente grafice: *portativ, chei, note, semnul de transpunere la octavă şi alteraţii.*

Portativul constituie cadrul grafic pentru întregul sistem de notaţie, servind drept referinţă pentru toate elementele scrisului muzical. **Portativul** este format din cinci linii paralele, orizontale, egal depărtate între ele şi patru spaţii, care se numără de jos în sus. Pe portativ se înscriu principalele elemente ale notaţiei: cheile, armurile, măsurile, notele, pauzele şi alteraţiile; celelalte elemente ale notaţiei, ca: tempo-ul, nuanţele etc. se notează în afara portativului.



În cazul în care cele cinci linii ale portativului nu sunt suficiente pentru a nota sunetele mai acute sau mai grave dintr-o piesă muzicală, se întrebuinţează liniile suplimentare deasupra sau dedesubtul portativului, ca o continuare a portativului de bază. Liniile suplimentare se numără astfel: cele de deasupra - de jos în sus - cele de dedesubtul portativului - de sus în jos. Ca şi liniile portativului, ele trebuie să fie paralele, orizontale şi egal depărtate. În mod obişnuit, se folosesc până la cinci linii suplimentare. Pentru a nu se îngreuna citirea notelor, se folosesc semnele de mutare a octavei.

La scrierea portativelor pentru formaţii complexe, pe mai multe voci, se utilizează aşa numitele sisteme de portative, în care fiecare voce este scrisă pe un portativ. Portativele sunt legate între ele prin acolada de la început şi barele de măsuri care se trasează continuu pentru toate portativele care cântă simultan.

Cheia muzicală este un semn grafic care se scrie de regulă la începutul portativului, pe una din linii, precizând astfel înălţimea precisă şi numele unui sunet din scara generală muzicală, funcţie de care se determină numele şi înălţimea celorlalte sunete de pe portativ. În notaţia muzicală se foloseau opt chei:



Cheia de violină se întrebuinţează la notarea partiturii pentru:

- vocile de copii;
- vocile feminine (sopran alto);
- vocile acute bărbăteşti (tenorii), situaţie în care sunetele au înălţimea reală cu o octavă mai jos;
- instrumentele cu coarde: vioară, violă şi violoncel (pentru registrele lor acute), harpă;
- instrumente de suflat: flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă,
- instrumente cu claviatură (pentru portativul superior): pian, orgă, celestă, jocul cu clopote;

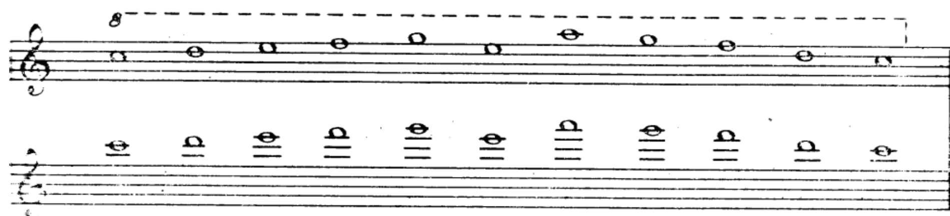
Cheia de bas se întrebuinţează la notarea partiturii pentru următoarele voci şi instrumente.

- Vocile grave bărbăteşti (bariton-bas)
- Instrumente de sonorităţi grave: violoncel, contrabas, fagot, contrafagot, trombon, tubă, timpani;
- instrumente cu claviatură (pentru portativul inferior): pian, orgă, celestă;

Partitura modernă a renunţat la chei: sopran, mezzosopran şi bariton, care se mai întrebuinţează foarte rar numai în studiul citirii partiturilor care au instrumente transpozitorii.

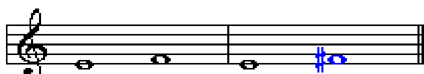
Nota muzicală este principalul semn grafic al unui sunet muzical, reprezentând în scrierea muzicală ceea ce literele reprezintă în scrierea vorbită. Prin locul pe care-l ocupă pe portativ, notele determină înălţimea sunetelor.

Semnul de transpunere la octavă urcă sau coboară cu o octavă sunetele sunt scrise pe portativ. Se notează cu cifra 8 urmată le o linie punctată pe toată întinderea portativului în care notele îşi modifică înălţimea. Octava superioară are acest semn deasupra portativului, iar coborârea la octava inferioară are acelaşi semn sub portativ.

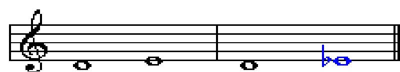


Alteraţiile muzicale sunt semne grafice care indică modificarea ascendentă sau descendentă a înălţimii sunetelor. În notaţia actuală se utilizează trei semne de alteraţie de bază care se aşează înaintea notelor: **diezul, bemolul şi becarul**. Se mai utilizează dublul diez şi dublul bemol cu efectul dublării alteraţiei.

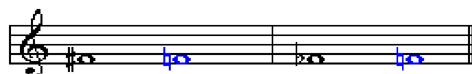
Diezul urcă înălţimea sunetului cu un semiton.



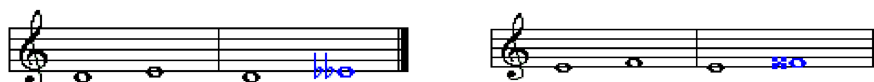
Bemolul coboară înălţimea sunetului cu un semiton.



Becarul anulează efectul unei alteraţii scrisă anterior.



Dublul bemolul coboară înălţimea sunetului cu 2 semitonuri (1 ton) iar **dublul diezul** urcăm înălţimea sunetului cu 2 semitonuri (1 ton).



Alteraţiile sunt de trei feluri:

Alteraţiile accidentale se scriu pe parcursul partiturii şi au valabilitate numai în cadrul măsurii în care sunt scrise şi la înălţimea la care sunt puse.

Alteraţiile constitutive se scriu la cheie într-o ordine anumită: diezii în ordinea: *fa, do, sol, re,la, mi, si,* iar bemolii în ordinea: *si, mi, la, re, sol do, fa,* formând armura tonalităţii sau modului în care este scrisă lucrarea. În acest caz, au efect asupra tuturor sunetelor de aceeaşi înălţime din întreaga partitură.

Alteraţiile de precauţie servesc pentru reamintirea valabilităţii sau nevalabilităţii unor alteraţii întâlnite anterior în textul muzical.

2.3. Reprezentarea grafică a duratei sunetelor

Durata sunetelor se reprezintă în scris prin**: valori de note şi pauze, legato de prelungire, punctul ritmic şi coroană.**

Valori de note şi pauze

Principalele elemente prin care se redă în scris durata în muzică sunt **valorile de note** şi **pauzele.** Prin valorile de note se determină duratele sunetelor, iar prin pauze, durata tăcerii. Atât notele cât şi pauzele reprezintă câte un fragment sau o porţiune de timp, au deci o anumită valoare de timp, motiv pentru care poartă numele de valori sau durate.

Între diferitele valori există anumite raporturi matematice. Când aceste raporturi au la bază principiul diviziunii binare a valorilor, adică se divid cu doi sau multiplii acestuia (4, 8, 16, 32), valorile se numesc *binare.* În situaţiile în care acestea au la bază principiul diviziunii ternare a valorilor, adică se divid cu trei sau multiplii acestuia, atunci se numesc *ternare.* Fiecare din aceste sisteme pleacă de la 7 valori de note şi pauze de factură binară, respectiv ternară.

Diviziunea normală a valorilor binare

Nr. crt.	Denumirea valorii	Forma grafică a valorii	Forma grafică a pauzei	Diviziunea valorilor
1	Nota întreagă	𝅝	𝄻	1 = 2 = 4 = 8
2	Doimea	𝅗𝅥	𝄼	1 = 2 = 4 = 8
3	Pătrimea	♩	𝄽	1 = 2 = 4 = 8
4	Optimea	♪	𝄾	
5	Şaisprezecimea	𝅘𝅥𝅯	𝄿	
6	Treizecidoimea	𝅘𝅥𝅰	𝅀	
7	Şaizecipătrimea	𝅘𝅥𝅱	𝅁	

Diviziunea normală a valorilor ternare

Nr. crt.	Denumirea valorii	Forma grafică a valorii	Forma grafică a pauzei	Diviziunea valorilor
1	Nota întreagă cu punct	𝅝.	𝄻.	𝅝. = 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ = ♫♫ ♫♫ ♫♫
2	Doimea cu punct	𝅗𝅥.	𝄼.	𝅗𝅥. = ♩ ♩ ♩ = ♫ ♫ ♫ = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
3	Pătrimea cu punct	♩.	𝄽.	♩. = ♪♪♪ = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰
4	Optimea cu punct	♪.	𝄾.	♪. = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 = 𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱
5	Şaisprezecimea cu punct	𝅘𝅥𝅯.	𝄿.	
6	Treizecidoimea cu punct	𝅘𝅥𝅰.	𝅀.	
7	Şaizecipătrimea cu punct	𝅘𝅥𝅱.	𝅁.	

Legato de prelungire

Legato de prelungire a duratei constă dintr-un semn în formă de arc care uneşte două note de aceiaşi înălţime, contopind valorile acestora. Pauzele nu se unesc prin legato. Cu ajutorul legato-ului de prelungire putem obţine durate noi, formule ritmice variate, ca rezultat al îmbinării diferitelor valori de note. Cumulul se poate face:

- pe valori ritmice egale,



- pe valori ritmice inegale



- pe valori ritmice în lanţ:



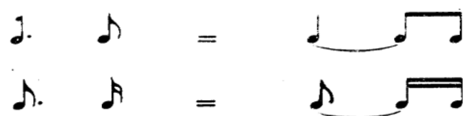
Punctul ritmic

Punctul ritmic acţionează ca semn grafic neautonom, se aşează întotdeauna la dreapta notelor şi pauzelor, prelungind cu jumătate valoarea acestora. El are două funcţii distincte:

- **punct ritmic constitutiv (complementar),** când transformă valorile binare lângă care este aşezat în valori ternare, devenind element constitutiv pentru acestea;

𝅗𝅥. = 𝅗𝅥 + ♩
♩. = ♩ + ♪
♪. = ♪ + 𝅘𝅥𝅯
𝄽. = 𝄽 + 𝄾

- **punct ritmic augmentativ (suplimentar)** când are un rol de augmentare ritmică, înlocuind, ca efect, legato-ul de prelungire;



În afara punctului simplu, pentru redarea unor imagini aparte ca expresie ritmică, în practica muzicală se foloseşte şi punctul dublu sau triplul punct.

Coroana

Coroana (fermata) este semnul care, aşezat deasupra sau dedesubtul unei note sau pauze, prelungeşte cu aproximativ jumătate durata valorilor pe care se aşează, în funcţie şi de caracterul lucrării sau de gustul şi sensibilitatea interpretului. Coroana se pune nu numai pe note, ci şi pe pauze, prelungindu-le după aceleaşi reguli ca şi în cazul coroanelor puse pe note. Câteodată coroana se pune şi pe bara de măsură, indicând în acest caz o mică suspensie în execuţie, o pauză de scurtă durată.

2.4. Reprezentarea grafică a intensităţii sunetelor

Pentru redarea intensităţii (dinamicii muzicale) se utilizează un repertoriu bogat de semne care au însă o valoare relativă în ceea ce priveşte interpretarea şi traducerea lor. După efectul pe care îl produc, aceste semne se împart în două categorii distincte:

Nuanţe dinamice

Nuanţele dinamice se notează prin cuvinte, expresii, semne grafice sau prin combinaţii de cuvinte cu semne grafice. Aceşti termeni sunt luaţi de regulă din limba italiană. În privinţa lor distingem:

- **Termeni care indică o intensitate uniformă (nuanţe dinamice):**

ppp (pianissimo posibile) = cât se poate de încet;
pp (pianissimo) = foarte încet;
p (piano) = încet;
mp (mezzo-piano) = pe jumătate piano;
mf (mezzo-forte) = pe jumătate forte;
f (forte) = tare, foarte puternic;
ff (fortissimo) = foarte tare,
fff (fortissimo posibile) = cât se poate de tare

- **Termeni care indică o schimbare progresivă a intensităţii (dinamica graduală):**

Crescendo (cresc.) = crescând intensitatea, din ce în ce mai mult;
Decrescendo (decresc) = descrescând intensitatea, din ce în ce mai mult**;**
Diminuendo (dim.) = micşorând intensitatea din ce în ce mai mult;
Perdendosi (perd.) = pierzând, lăsând să se stingă sunetele până la o intensitate abia auzită
Rinforzando (rfz.) = întărind intensitatea fie pe frază întreagă, fie pe sunet izolat;
Spiegando = desfăşurând, amplificând, dând mai mult sunet.

- **Termeni care indică atât schimbarea progresivă a intensităţii cât şi o schimbare progresivă a mişcării.**

Calando = potolind, slăbind din ce în ce mai mult intensitatea şi mişcarea;
Morendo = slăbind intensitatea şi mişcarea până la extrema posibilitate şi încetinind mişcarea;
Mancando = terminând, încetinind, scăzând intensitatea şi mişcarea;

Smorzando (smorz.) = atenuând intensitatea sunetelor şi domolind mişcarea;

Accentul dinamic este un accent de expresie la care compozitorul apelează pentru sublinierea importanţei unui sunet faţă de celelalte. Când mai multe sunete trebuie să aibă accent dinamic, el este denumit **accent impus** şi se notează pe fiecare din sunete. În partitură, accentul dinamic poate avea următoarele aspecte grafice:

portato	**-**	**= sunetul susţinut, subliniat ca intensitate;**
portato staccato	**-**	**= aceeaşi interpretare, cu scurte întreruperi;**
marcato	>	**= marcând, apăsând subliniat puternic;**
marcato staccato	>	**= marcând şi întrerupând scurt;**
marcatissimo	**Λ**	**= apăsarea sunetului cu toată forţa;**

Tot pe sunete izolate se utilizează şi următoarele expresii ale accentuării dinamice:

***fp* (forte piano)** = accentuare în forte şi diminuarea bruscă a sunetului;
***sf* (sforzanto) sau *sfz* (sforzando)** = accentuare evidentă şi scurtă a sunetului
martelatto = izbirea, ciocănirea detaşată a sunetului.

Pentru a sublinia sau diminua efectul nuanţelor şi accentelor descrise anterior, se folosesc şi expresii ajutătoare ca:

Ancora	= încă mai;
Assai	= foarte...destul de...(pianissimo assai);
Ben	= bine...(ben marcato);
Molto	= mult...
Mezzo	= pe jumătate
Poco	= puţin...
Poco a poco	= puţin câte puţin
Sempre	= mereu...
Simile	= la fel
Sotto	= intensitate sub volumul normal;
Subito	= subit, dintr-o dată, pe neaşteptate.

2.5. Reprezentarea grafică a timbrului sunetelor

Timbrul constituie o caracteristică unică a oricărei surse sonore. Reprezentarea grafică a timbrului instrumentelor sau a vocilor omeneşti se realizează prin menţionarea instrumentului sau vocii, prin expresii, cât şi prin unele semne aparte. Sistemul de grafică a timbrului nu este încă definitivat, motiv pentru care fiecare compozitor îşi poate lua dreptul de a introduce termeni sau semne pe care le consideră sugestive pentru realizarea intenţiilor lui.

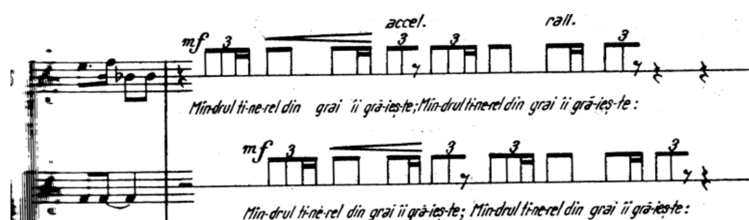
Timbrul vocal cuprinde vocile omeneşti, care sunt împărţite în trei grupe: de copii, de femei şi de bărbaţi. În cadrul fiecărei grupe există voci înalte (sopran pentru femei şi tenor pentru bărbaţi) şi voci grave, joase (alto pentru fete şi bas pentru băieţi), care se deosebesc nu prin ambitus (întinderea vocii), ci prin timbru.

Pentru efectele de modificare a timbrului la voci se utilizează semne grafice speciale, cum sunt:

a. strigăturile se redau prin note în formă de cruciuliţă:



b. recitările şi declamaţiile textului vorbit se notează numai prin desenul ritmic, fără să se precizeze înălţimile notelor:

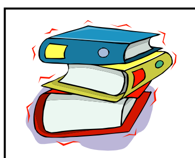


În cazul instrumentelor muzicale întâlnim o diversitate de timbruri individuale datorate atât materialelor din care sunt construite, formelor diverse cât şi modurilor de producere a sunetelor (frecarea arcuşului la instrumentele ce coarde, ciupirea coardelor, lovirea tastelor pianului, suflul aerului în cazul instrumentelor de suflat etc).



2.6. Text de autoevaluare

- Precizaţi prin ce elemente se reprezintă în scris înălţimea sunetelor muzicale.
- Precizaţi prin ce elemente se reprezintă în scris durata sunetelor muzicale.
- Arătaţi rolul nuanţelor dinamice în interpretarea unei lucrări muzicale.



Bibliografie

- Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986
- Rîpă, Constantin. *Teoria superioară a muzicii, vol I – Sisteme tonale*, Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2001.
- Rîpă, Constantin. *Teoria superioară a muzicii, vol II – Ritmul*, Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2002.
- Lesche, Carl. *Weltanschaung, Science, technologie et Art*, în: *Musique et Technologie*, La Revue Musicale, paris, nr. 268-269.
- Buican, George. *Elemente de acustică muzicală*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1958.

Unitatea de învăţare Nr. 3

INTERVALUL MUZICAL, GENERATOR AL MELODIEI

3.1. Obiectivele unităţii de învăţare

La sfârşitul unităţii de învăţare, studenţii vor fi capabili:



- *Să definească intervalul din punct de vedere muzical şi acustic;*
- *Să clasifice intervalele muzicale din punct de vedere cantitativ şi calitativ;*
- *Să construiască diferite intervale cu notele indicate;*
- *Să identifice intervalele consonante şi disonante;*
- *Să indice intervalele diatonice şi cromatice dintr-o tonalitate dată;*
- *Să intoneze corect, conştient intervalele în cântecele şi solfegiile date;*
- *Să aplice deprinderile de intonare a intervalelor în descifrarea şi cânterea solfegiilor aplicative.*

3.2. Intervalul muzical

O primă organizare şi sistematizare a intervalelor datează de la vechii greci, care deţineau o teorie destul de evoluată pentru timpul lor. Astfel, de la Aristide Quintilian (muzicograf grec care a trăit în sec.I-II d. Hr.) ne-a parvenit o clasificare a intervalelor în: "*unele sunt minore, altele majore şi încă unele consonante, altele disonante; apoi unele enarmonice, altele cromatice; altele diatonice, de asemenea, unele raţionale şi altele iraţionale*".

Din punct de vedere *acustic*, intervalul muzical este definit ca fiind o relaţie sau raport de intonaţie între două sunete de frecvenţe diferite.

Din punct de vedere *muzical*, intervalul este raportul de înălţime între două trepte ale unui sistem muzical melodic sau armonic. Intervalul este protocelula generatoare a oricărei forme de limbaj sonor, elementul de construcţie primar, de la care porneşte orice alcătuire melodică sau armonică. În teoria intervalelor se disting două criterii principale de ordonare şi tratare:

1. Un criteriu general acustico-muzical de ordin cantitativ ce urmăreşte ordonarea şi tratarea intervalelor ca elemente de dimensionare a spaţiului sonor, deci ca mărimi şi determinări cantitative ale acestui spaţiu, spre a fi utilizate atât în ştiinţa cât şi în arta sunetelor;

2. Un criteriu special, de ordin calitativ, pur muzical, care studiază funcţiile şi rolul atribuit intervalelor în construcţia sistemelor intonaţionale melodice şi armonice, ordonându-le şi tratându-le după calitatea pe care le-o atribuie muzica în operele dale de artă.

3.3. Categorii de intervale după criterii generale acustico-muzicale

3.3.1. Mărimea intervalelor după conţinutul lor în trepte.

Intervalele se pot forma între sunetele scării muzicale, iar denumirea lor este legată de numărul de trepte pe care le conţin. *Numărarea treptelor se socoteşte numai în urcare, plecând de la prima treaptă pe care se află nota.* Nota inferioară o numim bază, iar nota superioară vârf.

Intervale simple

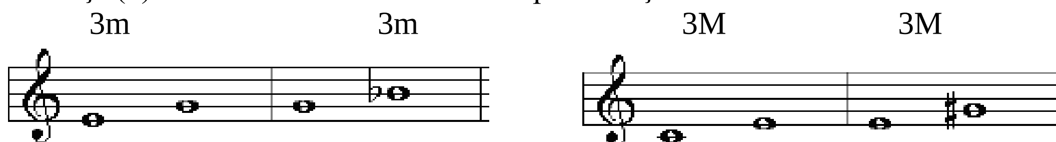
Toate intervalele care se formează în spaţiul unei octave se numesc intervale *simple*, iar cele care depăşesc cadrul octavei sunt considerate intervale *compuse*.

După numărul treptelor, intervalele sunt:

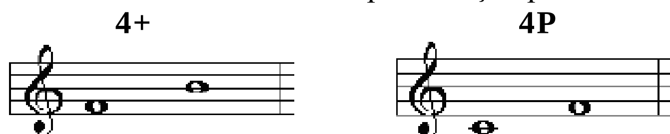
- prima (1)– repetarea sunetului de pe aceeaşi treaptă a scării;
- secunda (2) - intervalul format între o treaptă dată şi a doua din ordinea succesivă a scării;



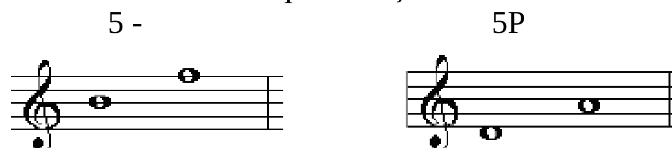
- terţa (3)- intervalul format între o treaptă dată şi a treia din ordinea succesivă a scării;



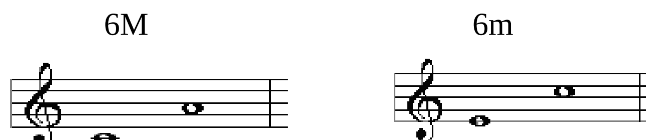
- cvarta (4) - intervalul format între o treaptă dată şi a patra din ordinea succesivă a scării;



- cvinta (5)- intervalul format între o treaptă dată şi a cincea din ordinea succesivă a scării;



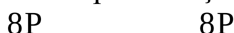
- sexta (6)- intervalul format între o treaptă dată şi a şasea din ordinea succesivă a scării;

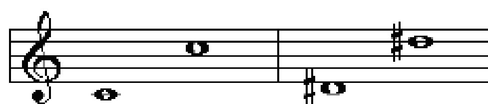


- septima(7) - intervalul format între o treaptă şi a şaptea din ordinea succesivă a scării;



- octava (8)- intervalul format între o treaptă dată şi a opta din ordinea succesivă a scării;





Intervale compuse

Intervalele compuse care au în alcătuire un interval de octavă la care se adaugă un alt interval simplu, sunt:

- **Nona (9)** – secunda peste octavă
- **Decima (10)** – terţa peste octavă
- **Undecima (11)** – cvarta peste octavă
- **Duodecima (12)** – cvinta peste octavă
- **Terţiadecima (13)** – sexta peste octavă
- **Cvartadecima (14)** – septima peste octavă
- **Cvintadecima (15)** – octava peste octavă

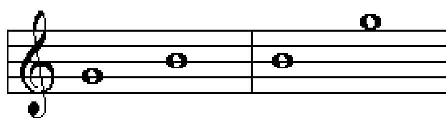
3.3.2. Mărimea intervalelor după conţinutul lor în tonuri şi semitonuri

În funcţie de numărul de semitonuri pe care îl conţin atât intervalele simple cât şi cele compuse pot fi:

- perfecte (se notează cu P) întrucât au un singur aspect de bază, de la care se obţin apoi direct celelalte mărimi intervalice: prima (1), cvarta (4), cvinta (5) şi octava (8), undecima, duodecima şi cvintadecima
- mari (se notează cu M): Secundele (2), terţele (3), sextele (6) sau septimele (7), nona, decima, terţiadecima, cvartadecima.
- mici (se notează cu m) - Secundele (2), terţele (3), sextele (6) sau septimele (7), nona, decima, terţiadecima, cvartadecima.
- mărite (+) Toate intervalele pot fi; există o excepţie în scara muzicală naturală: cvarta mărită fa-si.
- micşorate (-) Toate intervalele
- dublu-mărite (++) şi dublu-micşorate (--) - toate intervalele

3.3.3 Intervale complementare (provenite din răsturnări)

Procedeul răsturnării unui interval constă din mutarea sunetului de la bază la octava superioară, sau a sunetului de la vârf la octava inferioară. În ambele cazuri, dacă intervalul obţinut prin răsturnare este adăugat celui iniţial, se obţine cadul octavei.



În ceea ce priveşte conţinutul în trepte:

Reguli în răsturnarea intervalelor simple

- prima devine octavă
- secunda devine septimă
- terţa devine sextă

- cvarta devine cvintă
- cvinta devine cvartă
- sexta devine terţă
- septima devine secundă
- octava devine primă

În ceea ce priveşte conţinutul în tonuri şi semitonuri:

- intervalele perfecte rămân la fel
- intervalul mare, prin răsturnare devine mic;
- intervalul mic, prin răsturnare devine mare;
- intervalul mărit, prin răsturnare devine micşorat;
- intervalul micşorat, prin răsturnare devine mărit;
- intervalul dublu - micşorat, prin răsturnare devine dublu - mărit;
- intervalul, dublu - mărit prin răsturnare devine dublu - micşorat;

Reguli în răsturnarea intervalelor compuse

Prin răsturnare, intervalele compuse îşi modifică mărimea (conţinutul în trepte) ca şi intervalele simple din care derivă fiecare:

- nona devine septimă
- decima devine sextă
- undecima devine cvintă
- duodecima devine cvartă
- terţiadecima devine terţă
- cvartadecima devine secundă

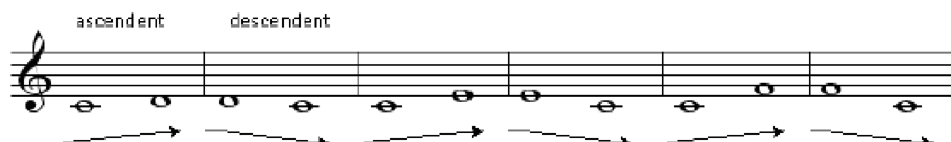
În ceea ce priveşte conţinutul în tonuri şi semitonuri, se păstrează aceleaşi principii ca la intervalele simple: intervalele perfecte rămân perfecte, intervalul mare devine mic etc.

3.4. Categorii de intervale după criterii strict muzicale

1. În funcţie de acest criteriu, în teoria muzicii există:
2. Intervale melodice şi armonice
3. Intervale enarmonice
4. Intervale consonante şi disonante
5. Intervale diatonice şi cromatice
6. Intervale cu funcţii speciale în teoria şi practica componistică.

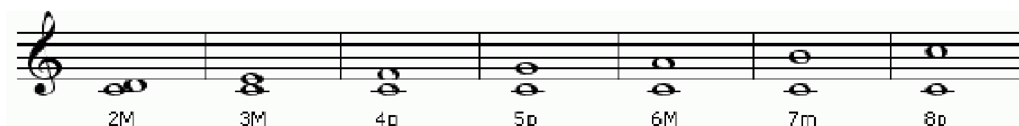
Intervale melodice

Un interval este melodic atunci când cele două sunete componente sunt emise şi se aud succesiv sau diacronic. În ceea ce priveşte sensul, intervalele melodice pot fi ascendente sau descendente. Pe de altă parte, în orice melodie întâlnim un şir de intervale care se succed conjunct (sunete alăturate) sau disjunct (prin salturi).

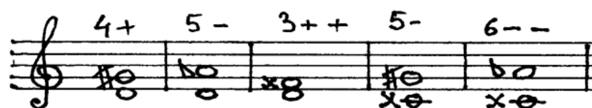


Din punct de vedere al frecvenţei diferitelor intervale melodice în creaţie cea mai mare pondere o au intervalele: octava, cvarta, cvinta (perfecte), terţa şi sexta (mare şi mică), secunda mare şi septima mică. Din a doua categorie fac parte secunda mică, septima mare, cvarta mărită şi cvinta micşorată iar în ultima includem sistemele de structuri cromatice şi intens cromatizate, cu frecvenţă mult mai redusă decât celelalte categorii.

Un interval este **armonic** în situaţia în care cele două sunete componente sunt emise şi se aud simultan. Şi aici sensul în care de mişcă un interval în legătura sa cu altul, poate fi ascendant sau descendent (în cazul mersului paralel al vocilor).



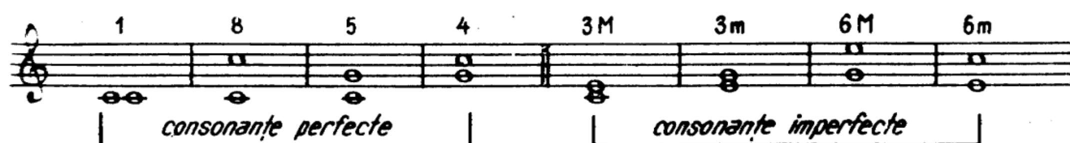
Intervalele care în raport cu altele au sonoritate identică (sună la fel) dar se deosebesc prin denumirea sunetelor componente şi exprimarea grafică se numesc **enarmonice**. Deşi un interval poate fi enarmonizat în mai multe variante, pentru simplificarea scrierii textului muzical şi din raţiuni de ordin funcţional se preferă atât în melodie cât şi în armonie, intervalele uzuale (adică nu intervalele dublul sau triplu mărite şi micşorate). Principiul de înlocuire enarmonică a unui sunet, interval sau chiar sistem intonaţional stă la baza modulaţiei în alte tonalităţi şi moduri, fie în dezvoltarea melodică sau armonică.



În exemplul de mai sus, observăm cum: cvarta mărită (re - sol #) este enarmonică cu cvinta micşorată (re-lab), cu terţa dublu mărită (re-fax), sexta dublu micşorată (dox-lab).

Intervale consonante şi disonante

Un interval se consideră **consonant** atunci când sunetele sale componente auzite simultan produc o sonoritate armonioasă, plăcută dând impresia de contopire şi legare reciprocă. Sunt considerate consonanţe perfecte intervalele: prima, octava, cvinta şi cvarta şi consonanţe imperfecte, terţele şi sextele mari şi mici.



Un interval este disonant atunci când sunetele sale componente auzite simultan produc impresia de respingere reciprocă. Sunt considerate intervale disonante: secundele şi septimele mari şi mici şi toate intervalele mărite, micşorate, dublu-mărite şi dublu micşorate. Disonanţele cele mai puternice se află în zona intevalelor mici (cuprinse între 1+ şi 5 -), după care urmează disonanţele de tărie medie, iar în zona intervalelor compuse, gradul de disonanţe slăbeşte.



În rezonanţa sonoră naturală, intervalele consonante apar înaintea celor disonante, demonstrând că există o anumită corespondenţă între fenomenul rezonator din natură şi practica artistică în dezvoltarea sa.

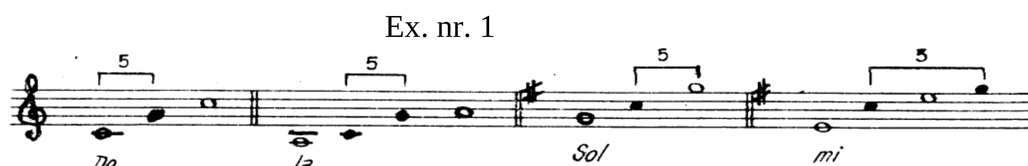
Intervale diatonice şi cromatice

Pentru ca un interval să fie **diatonic**, trebuie ca ambele sunete componente să fie trepte constitutive în sistemul diatonic respectiv. Dacă unul sau ambele sunete componente ale intervalului sunt trepte neconstitutive (modificate) în sistemul din care fac parte, intervalul se consideră **cromatic**.

Cu alte cuvinte, toate intervalele care se formează între treptele diatonice naturale ale unei game sunt considerate intervale diatonice ale gamei respective, iar intervalele care se formează între o treaptă diatonică şi una modificată sau între două trepte modificate ale unei game naturale sunt considerate intervale cromatice.

Ca urmare a acestui principiu, un acelaşi interval poate fi diatonic pentru un sistem intonaţional şi cromatic pentru altul. De exemplu, cvinta perfectă do-sol este interval diatonic în tonalităţile Do major, la minor, Sol major, mi minor (vezi ex. nr. 1) şi cromatic în Re major, La major, Reb major şi Sol b major (vezi ex. nr. 2).

Ex. nr. 1



Ex. nr. 2



Prin aceste categorii de intervale se determină structura diatonică sau cromatică a sistemelor muzicale intonaţionale – criteriu fundamental în analiza şi tratarea operelor de artă de esenţă populară şi cultă.

3.5. Intervale muzicale cu funcţii speciale în teoria şi practica componistică tono-modală

În creaţia şi teoria modală un rol coordonator şi organizator îl au intervalele perfecte: octava, cvinta şi cvarta, ce determină cadrul şi structura unei formaţiuni modale şi constituie treptele fixe ale fiecărui mod. În modurile cromatice, intervalul caracteristic (de structură) şi care

determină conceptul modal cromatic este secunda mărită. În creaţia şi teoria bazate pe conceptul de tonalitate, un rol coordonator şi organizator îl au intervalele consonante: octava, cvinta perfectă, cvarta perfectă, terţele şi sextele mari şi mici.

Rolul cvintei – respectiv al cvartei rezultată prin răsturnare - este determinant în stabilirea ordinii reale şi aparente a sunetelor în game, în formarea tonalităţilor cu armurile respective, în precizarea raporturilor dintre tonalităţi, în realizarea modulaţiei tonale clasice, în construirea formelor muzicale de proporţii etc.

Terţele şi sextele au un rol important în organizarea internă a sunetelor tonalităţii (a modului), iar terţele în configurarea acordurilor tonale, având un rol fundamental. Octava constituie cadrul tuturor gamelor sistemului tonal.

3.6. Principii în teoria intervalelor muzicale în creaţia contemporană

Creaţia muzicală populară şi cultă de la începuturi şi până la atonalism s-a bazat pe existenţa unui centru tonal sonor, care a constituit punctual principal de referinţă în studiul intervalelor. În atonalism, apariţia celor două principii conducătoare: non-repetarea sunetelor în serie şi non-gravitarea lor spre un centru tonal produc schimbări radicale în teoria clasică a intervalelor.

O primă modificare se referă la dispariţia clasificării intervalelor în consonante şi disonante, acestea din urmă devenind egale cu primele şi putând fi rezolvate prin alte disonanţe, ca urmare a faptului că utilizarea oricăror intervale atât în melodie cât şi în armonie nu se mai raportează la un centru tonal. Tot acum dispare clasificarea intervalelor în diatonice şi cromatice, deoarece în sistemele atonale nici un sunet din cele 12 ale octavei nu are o importanţă funcţională diferenţiată şi deci nici intervalele pe care le generează. De aceea, îşi pierde sensul şi noţiunea de interval caracteristic într-un sistem intonaţional sau altul.

Intervalele care aveau un rol coordonator şi expresiv în diferite sisteme intonaţionale: octava, cvarta, cvinta perfecte pentru sistemele melodice, terţa şi sexta mari şi mici pentru sistemele armonice tonale, secunda mărită pentru modurile cromatice îşi pierd cu totul semnificaţia. Acum, asistăm la serializarea intervalelor atât pe plan melodic cât şi armonic şi la utilizarea şi extinderea rolului acestora: secunde, septime, none, intervale mărite şi micşorate.

În creaţie se folosesc din ce în ce mai mult mişcările melodice compensatorii (unui mers treptat i se răspunde cu un mers în salturi şi invers, iar dacă un pasaj foloseşte intervale mici, mişcarea melodică următoare cere intervale largi, şi invers), se preferă acordurile alterate, acordurile de rezonanţă, acordurile cluster.



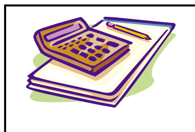
3.7. Test de autoevaluare

- Definiţi intervalul din punct de vedere acustic.
- Construiţi şi definiţi cantitativ şi calitativ primele patru intervale simple care au nota *sol* ca bază şi primele intervale simple care au nota *sol* ca vârf.
- Clasificaţi intervalele după criterii strict muzicale.
- Intonaţi solfegiile aplicative şi identificaţi în cadrul lor intervalele studiate.



Bibliografie

- Boucourechliev, André – *Le language musical*, Librairie Arthème Fayard, 1993.
- Buican, George. *Elemente de acustică muzicală*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1958.
- Cezar, Corneliu. *Tratat de sonologie. Spre o hermeneutică a muzicii*, Bucureşti, Editura Anastasia, 2003.
- Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986
- Lesche, Carl. *Weltanschaung, Science, technologie et Art*, în: *Musique et Technologie*, La Revue Musicale, paris, nr. 268-269.
- Manolache, Laura. *Amurgul evului tonal. Conceptele consonanţă - disonanţă de la antagonism la complementaritate*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2001.
- Rîpă, Constantin. *Teoria superioară a muzicii, vol I – Sisteme tonale*, Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2001.



Solfegii aplicative

Intervalul de secundă

4

G.F. HAENDEL
Belsazar
cor 12: alt



5

J. HAYDN
Simfonia 100
p.II, flaut



1

J.S. BACH
Coral: O Ewigkeit du Donnerwort
sopran



Intervalul de terţă

5

J.S. BACH
Oratoriu de Crăciun, BWV 248
coral 42: alt



2

W.A. MOZART
Simfonia în Re, K.V. 385
p.II Menuet: fagot

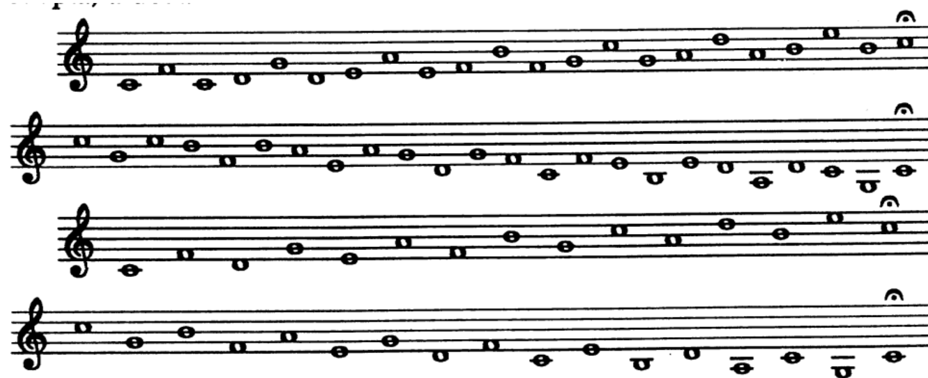


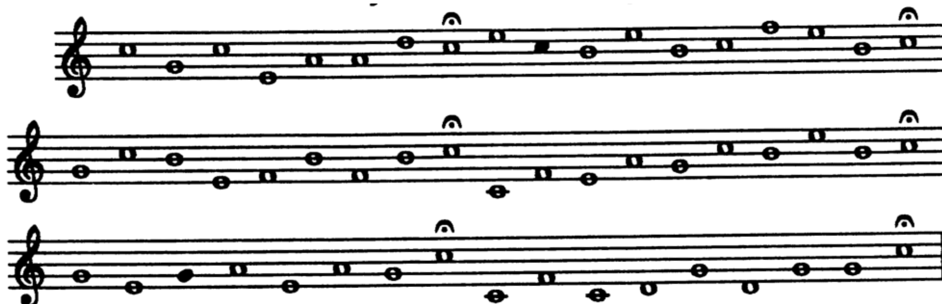
4

J. HAYDN
Farmacistul
Terțet



Intervalul de cvartă





3

G.F. HAENDEL
Israel in Egipt
cor 7: sopran



2

J. HAYDN
Simfonia 100
p.I, vioara I



Intervalul de cvintă

5

J.S. BACH
Cantata BWV 196
nr.1, continuo



6

J.S. BACH
Cantata BWV 86
nr.1, oboi I

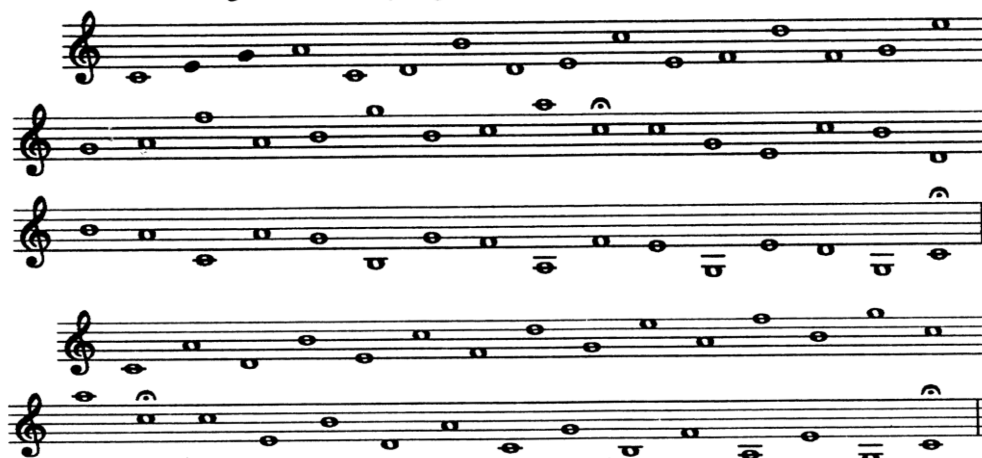


8

J.S. BACH
Cantata BWV 226
vioara I



Intervalul de sextă



7

C. PH. E. BACH
Auferstehung und Himmelfahrt Jesu
cor 5: sopran

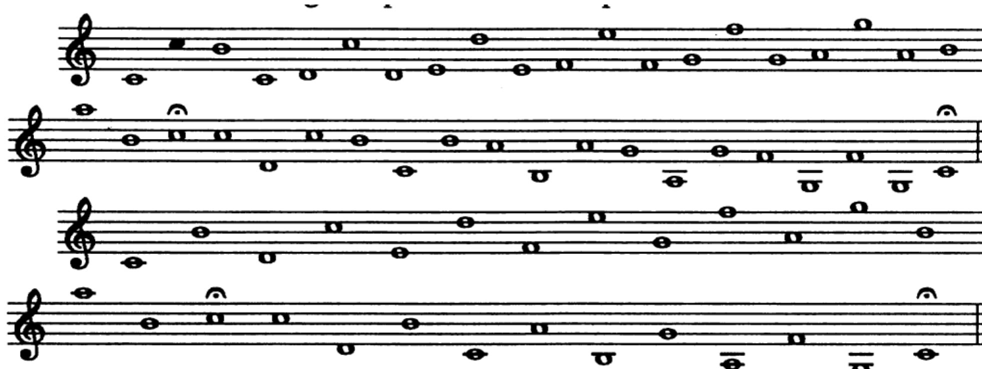


8

L. van BEETHOVEN
Quartet, op.132, nr.15
p.II, vioara I



Intervalul de septimă



3

J. HAYDN
Simfonia 94
p.III Menuet, vioara I



4

L. van BEETHOVEN
Simfonia IX
p.II, clarinet I



Unitatea de învăţare Nr. 4

TONALITATEA

4.1. Obiectivele unităţii de învăţare



La sfârşitul unităţii de învăţare, studenţii vor fi capabili:

- *să definească noţiunile de tonalitate, gamă, mod;*
- *să identifice caracteristicile gamelor de mod major şi a celor de mod minor;*
- *să definească şi explice funcţiile treptelor în tonalitate;*
- *să recunoască tipurile de acorduri: major, minor, mărit, micşorat;*
- *să caracterizeze, prin treptele modale, gamele majorului şi minorului;*
- *să cunoască procedeele de înlănţuire a tonalităţilor majore şi minore cu diezi şi bemoli până la 7 alteraţii;*
- *să construiască tonalităţi majore sau minore pe anumite sunete;*
- *să prezinte importanţa cunoaşterii relaţiilor ce se stabilesc între diferite tonalităţi în creaţia muzicală;*
- *să stabilească tonalitatea în care sunt scrise cântecele şi solfegiile studiate.*
- *să intoneze corect şi expresiv solfegiile aplicative.*

4.2. Formularea conceptului de tonalitate

Concept specific de creaţie elaborat şi promovat de arta muzicală cultă, *tonalitatea* constituie efectul practicării stilului armonic de creaţie (sec. XVII-XVII). Ca principiu de bază, tonalitatea va lucra numai cu cele două sisteme intonaţionale: majorul şi minorul, cu variantele lor şi se defineşte conceptual prin următoarele noţiuni fundamentale în teoria muzicii: *tonalitate (propriu-zisă), gamă, mod, acord* la care se adaugă şi noţiunea de formă sau arhitectură proprie lucrărilor pe bază tonală, toate aceste noţiuni aflându-se în strânsă interdependenţă şi intercondiţionare reciprocă.

Din punct de vedere estetic, elementele: *tonalitate, mod, acord şi formă componistică* au sens creator, reprezentând mijloace de expresie, pe când *gama* rămâne singurul element abstract al relaţiilor din cadrul tonalităţii.

Prin **tonalitate** – în sens larg – se înţelege fenomenul de gravitaţie şi convergenţă a sunetelor unei compoziţii muzicale în jurul unui centru sonor bine determinat, care se numeşte *tonică.* Într-o definiţie proprie, **tonalitatea** constituie un ansamblu specific de funcţii şi relaţii componistice

de esenţă armonică bazat pe gravitarea sunetelor faţă de un centru denumit tonică şi pe subordonarea lor triadei armonice fundamentale: tonică, dominantă şi subdominantă.

Tonalitatea îşi ia numele de la *tonică* – centrul său gravitaţional - care poate fi oricare dintre sunetele scării muzicale, la care se adaugă modul major sau minor de organizare a sunetelor în cadrul tonalităţii.

Gama reprezintă o orânduire treptată, ascendentă şi descendentă a sunetelor ce compun o tonalitate, începând cu tonica şi terminând cu repetarea ei la octavă. În gamă, sunetele tonalităţii (sunetele poartă numele de trepte şi se notează cu cifre romane) respectă ordinea succesivă, după înălţime şi de aceea ea constituie sinteza melodică a tonalităţii.

Relaţile intervalice în care se află sunetele unei tonalităţi faţă de tonică, determină modul acesteia. Există două feluri de relaţii modale:

- relaţii de mod major (care sunt definite de **treapta modală principală** a gamei, **treapta a III-a);**
- relaţii de mod minor;

Dacă treapta a III-a se află la interval de terţă mare faţă de tonică, modul tonalităţii este major, iar dacă se află la interval de terţă mică faţă de tonică, modul este minor. Prin poziţia treptelor modale secundare - VI şi VII - faţă de tonică se stabilesc celelalte variante ale majorului şi minorului, adică varianta armonică şi melodică.

Acordul reprezintă a doua sinteză a tonalităţii, cea armonică, adică a relaţiilor tonale în viziunea lor verticală. În sens larg, prin acord se înţelege efectul sonor produs de mai multe sunete diferite emise simultan; în sens restrâns, acordul constituie o organizare sonoră pe plan vertical (armonic) rezultând din suprapunerea a cel puţin trei sunete diferite dispuse la intervale de terţe (mari şi mici).

4.3. Principii generale ce decurg din noţiunea de tonalitate

Funcţile componistice tonale

În sistemul tonal, sunetele sunt grupate în jurul tonicii, având funcţii specifice, care decurg din rolul pe care îl au în structura armonică a operei de artă. Fiecare funcţie tonală are o denumire proprie.

Tonica – **treapta I** – are o funcţie principală în sistem, de la ea luându-şi numele tonalitatea şi având un rol definitoriu în alcătuirea cadenţei perfecte tonale, stabilindu-se repausul cadenţial perfect al frazelor şi ideilor muzicale.

Dominanta – **treapta a V-a** reprezintă cea mai importantă funcţie după tonică, aflându-se la o cvintă perfectă ascendentă; cadenţa pe dominantă are caracter instabil, fiind denumită din această cauză cadenţă imperfectă sau semi-cadenţă.

Subdominanta – treapta a IV-a are aproape aceeaşi importanţă funcţională ca şi dominanta şi se află la o cvintă perfectă descendentă faţă de tonică.

Contradominanta (dominanta dominantei) – **treapta a II-a** – se află la o cvintă ascendentă faţă de dominantă.

Medianta superioară – treapta a III-a – se află în acordul tonicii între tonică şi dominantă.

Medianta inferioară – treapta a VI-a – este situată în acordul subdominantei între aceasta şi tonică.

Sensibila – treapta a VII-a are cea mai puternică atracţie melodico-armonică spre tonică.

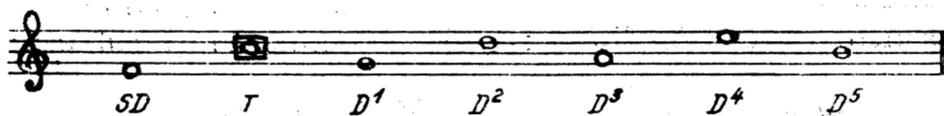
Fiecare dintre sunetele scării muzicale poate îndeplini funcţia de tonică, dacă notele din jurul ei se află în raporturi de interdependenţă faţă de aceasta.

Trepte principale şi secundare în tonalitate

Sunt considerate trepte principale ale tonalităţii: tonica (tr. I), dominanta (tr. a V-a) şi subdominanta (tr- a IV-a), iar celelalte trepte sunt denumite secundare.

Pentru determinarea unor raporturi mai complexe şi subtile între sunete, există două modalităţi de succesiune a sunetelor:

- Ordinea reală, când se succed din cvintă în cvintă perfectă



- Ordinea aparentă, când le gândim în cele mai apropiate raporturi de înălţime (prin tonuri şi semitonuri)



4.4. Principii ce decurg din noţiunea de gamă, mod, acord

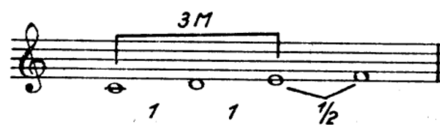
Principii ce decurg din noţiunea de gamă

Din studiul gamei unei tonalităţi se desprind şi alte principii ce decurg din fenomenul tonal. Prin modul cum sunt distribuite principalele funcţii în gamă, tonalitatea constituie un sistem tetracordic. O gamă este alcătuită din două tetracorduri,

având la extreme principalele trepte ale tonalităţii: tonica, dominanta şi subdominanta.

În gamele sistemului tonal se folosesc 4 feluri de tetracorduri:

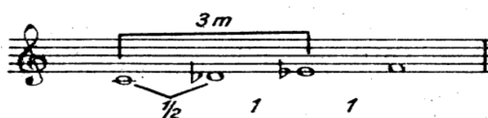
- **Tetracordul major**, care are un interval de terţă mare între sunetul al treilea şi cel de bază, iar semitonul la vârf: este întâlnit în gamele majore naturale, armonice şi melodice şi în gama minoră melodică.



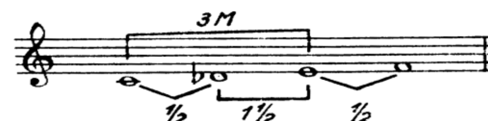
- **Tetracordul minor** care are un interval de terţă mică între sunetul al treilea şi cel de bază şi semitonul la mijloc; este întâlnit în gamele minore maturale, armonice şi melodice şi în gama majoră melodică.



- **Tetracordul minor frigic** are un interval de terţă mică între sunetrul al treilea şi cel de bază, iar semitonul la bază; se întâlneşte în structura gamei minore naturale şi a celei majore melodice.



- **Tetracordul armonic** are interval de terţă mare între sunetrul al treilea şi cel de bază, secundă mărită pe sunetul al doilea şi două semitonuri (unul la bază şi unul la vârf); se întâlneşte în structura gamei minore armonice şi majore armonice.



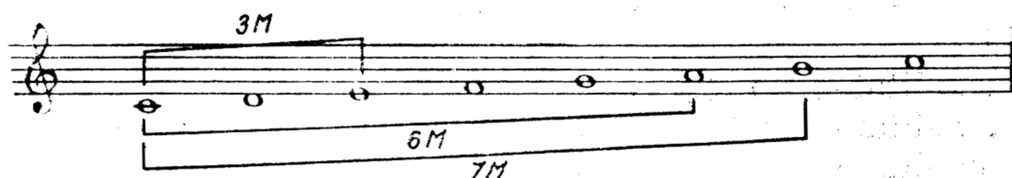
Gama diatonică are toate cele 7 sunete ce o compun în succesiune prin tonuri şi semitonuri diatonice, iar în gama cromatică sunetele componente se succed numai prin semitonuri diatonice şi cromatice.

Principii ce decurg din notiunea de mod

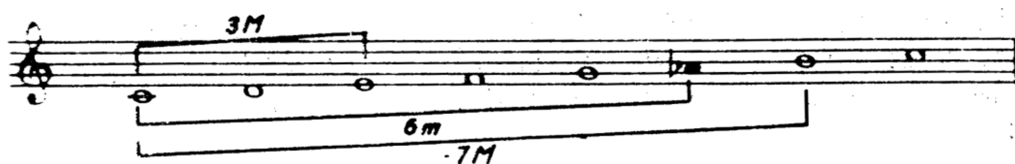
În tonalitate, prin mod se defineşte sistemul de relaţii intervalice ale sunetelor componente faţă de tonică, determinantă fiind în acest sens poziţia treptei a treia.

După acest criteriu, după cum am menţionat anterior, modul unei tonalităţi poate fi de stare majoră sau de stare minoră. Prin alterarea ascendentă sau descendentă a treptelor VI şi VII se obţin alte două variante ale majorului şi minorului tonal, fiecare prezentând trei aspecte: natural, armonic şi melodic.

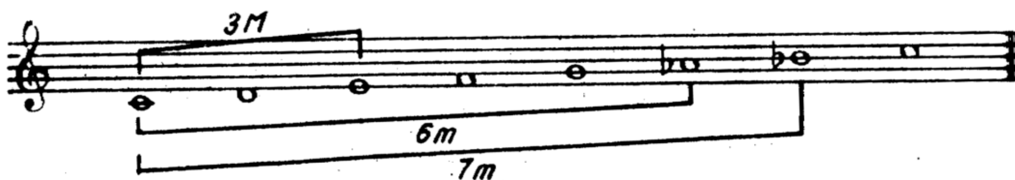
Majorul natural are 3M, 6M,7M pe tonică



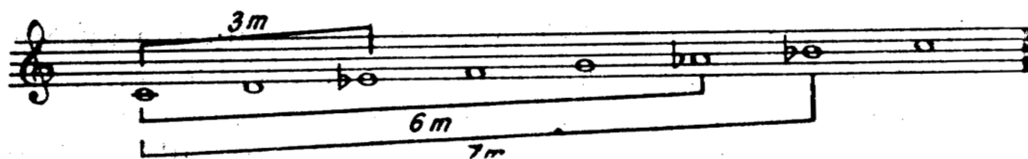
Majorul armonic (3M,6m,7M pe tonică)



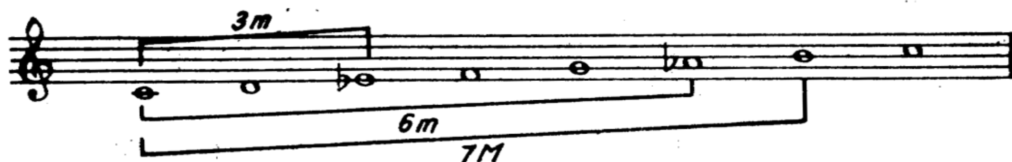
Majorul melodic (3M, 6m, 7m pe tonică)



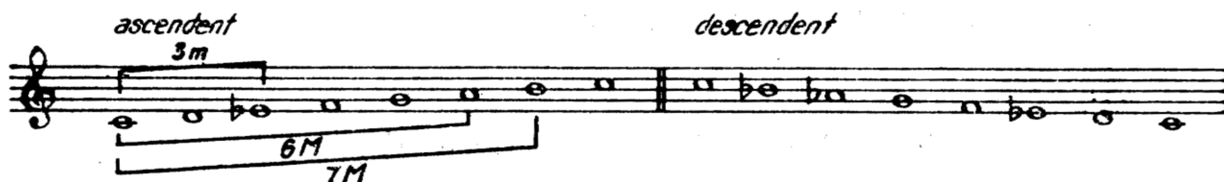
Minorul natural (3m, 6m, 7m pe tonică)



Minorul armonic (3m, 6m, 7m pe tonică)



Minorul melodic (ascendent: 3m, 6M, 7M pe tonică iar descendent: 3m,6m,7m pe tonică)



Principii ce decurg din noţiunea de acord

În sens general prin acord se înţelege efectul sonor produs de mai multe sunete emise simultan.

Acordul este o organizare armonică verticală rezultând din suprapunerea a cel puţin trei sunete diferite aşezate la interval de terţe (mari şi mici). Creaţia tonală foloseşte următoarele acorduri: acordul de trei sunete (trisonul), acordul de 4 sunete (acordul de septimă) şi acordul de 5 sunete (acordul de nonă). În mod excepţional, se utilizează acordul de 6 şi 7 sunete.

Acordul de trei sunete (trisonul) este alcătuit din sunetul fundamental, terţa şi cvinta sa şi poate fi de 4 feluri: major, minor, mărit şi micşorat. Fiecare din aceste acorduri are diferite stări: *stare directă* (cu fundamentala în bas), *răsturnarea I* (cu terţa în bas) şi *răsturnarea a II-a* (cu cvinta în bas).

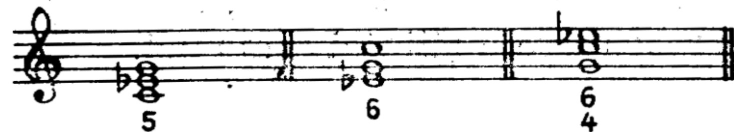
Trisonul major

Stare directă răsturnare I răsturnare II



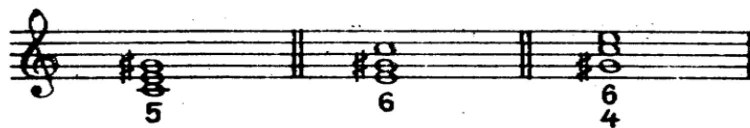
Trisonul minor

Stare directă răsturnare I răsturnare II



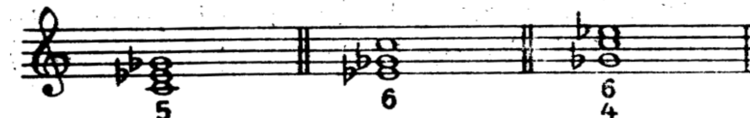
Trisonul mărit

Stare directă răsturnare I răsturnare II

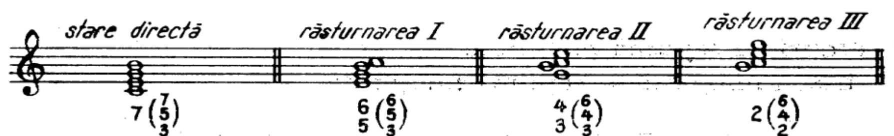


Trisonul micşorat

Stare directă răsturnare I răsturnare II



Acordul de 4 sunete este alcătuit din sunetul fundamental, terţa, cvinta şi septima sa. Structura acordului de septimă se determină pe de o parte, în funcţie de trisonul de la bază care poate fi major, minor, mărit sau micşorat iar pe de alta, în funcţie de mărimea septimei (mare, mică şi micşorată).



Acorduri principale şi secundare

Dacă acordurile de orice structură se formează pe treptele principale ale tonalităţii (I, IV, V), sunt acorduri principale, care determină tonalitatea. Acordurile care se formează pe treptele secundare ale tonalităţii sunt acorduri secundare, întrucât sunt dependente şi se subordonează celor principale.

Acorduri diatonice şi cromatice

Acordurile formate din intervale armonice consonante se numesc acorduri *consonante* (trisonurile majore şi minore), iar cele în alcătuirea cărora intră unul sau mai multe intervale disonante se numesc acorduri *disonante* (trisonurile mărite şi micşorate, acordurile de septimă, nonă, undecimă etc.)

4.5. Sistemul tonal diatonic

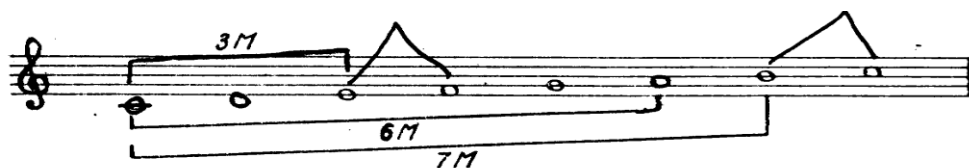
Principiile diatonismului tonal stau la baza dezvoltării creaţiei muzicale pe multiple planuri (melodic, armonic, al formelor etc) dar în acelaşi timp servesc şi interpretării teoretice şi estetice a tonalităţii.

Tonalităţi de mod major şi de mod minor

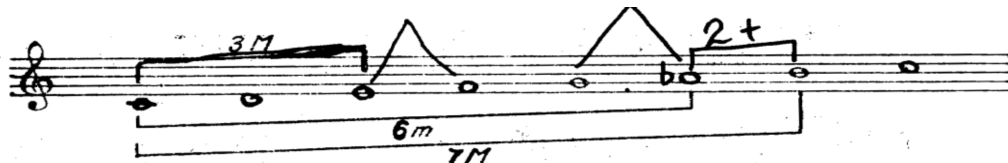
Tonalităţile de mod major şi cele de mod minor sunt întâlnite în trei moduri: natural, armonic şi melodic.

Gama majorului natural are 5 tonuri între treptele: I-II, II-III, IV-V, V-VI, VI-VII şi 2 semitonuri între treptele III-IV, VII-VIII.

Intervalele caracteristice se formează pe treptele IV (4+) şi V (5-), *treptele modale* se află la intervale de 3M, 6M, 7M faţă de tonică, cele două *tetracorduri* sunt majore, *acordurile* ce se formează pe treptele I, IV, V sunt majore, cele de pe treptele II şi VI sunt minore, iar cel de pe treapta a VII-a este micşorat.

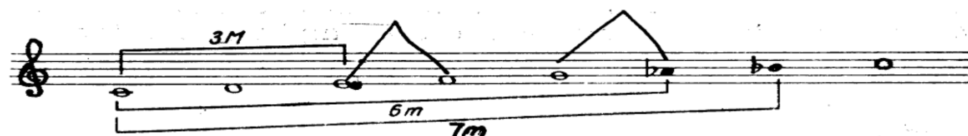


Gama majorului armonic se formează prin coborârea cromatică a treptei a VI-a a majorului natural. Principala caracteristică o constituie *secunda mărită de pe treapta a VI-a*. *Tonurile* se află între treptele: I-II, II-III, IV-V şi *semitonurile* între treptele III-IV, V-VI, VII-VIII, *intervalele caracteristice* se formează pe treptele II (5-), III (4-), IV (4+), VI (2+,4+,5+), VII (5- şi 7-), *treptele modale* se află la intervale de 3M, 6m şi 7M faţă de tonică, *tetracordurile* din care este alcătuită gama sunt primul major, iar celălalt armonic, *acordurile* care se formează pe treptele I, V sunt majore, cele de pe treptele III, IV minore, pe treapta a VI mărit şi pe treptele II, VII micşorate.

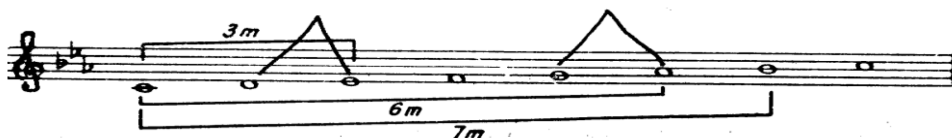


Gama majorului melodic se formează prin coborârea cromatică a treptelor VI şi VII a majorului natural. *Tonurile* se află între treptele: I-II, II-III, IV-V, VI-VII, VII-VIII şi *semitonurile* între treptele III-IV, V-VI, *intervalele caracteristice* se formează pe treptele II (5-) , III (4-, 5-), VI (4+, 5+), VII (4+), *treptele modale* se află la intervale de 3M, 6m şi 7m faţă de tonică, *tetracordurile* din care este alcătuită gama sunt primul major, iar celălalt minor frigic, acordurile care se formează pe treptele I, VII sunt majore, cele de pe treptele IV, V minore, pe

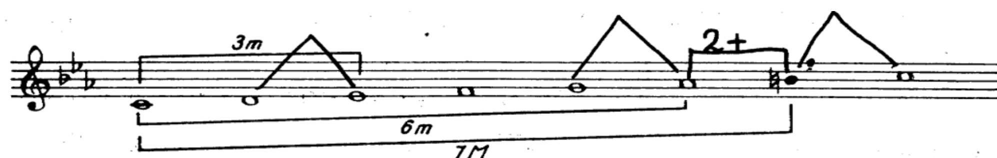
treapta a VI mărit şi pe treptele II, III micşorate.



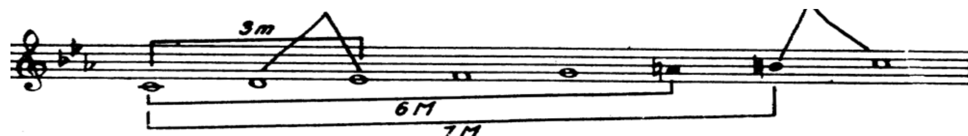
Gama minorului natural este alcătuită din 5 tonuri între treptele: I-II, III-IV, IV-V, VI-VII, VII-VIII şi 2 semitonuri diatonice între treptele II-III, V-VI, *intervalele caracteristice* se formează pe treptele II (5-) VI (4+), *treptele modale* se află la intervale de 3m, 6m şi 7m faţă de tonică, *tetracordurile* din care este alcătuită gama sunt primul minor, iar celălalt minor frigic, acordurile care se formează pe treptele III, VI, VII sunt majore, cele de pe treptele I, IV, V minore, pe treapta a II -a micşorat.



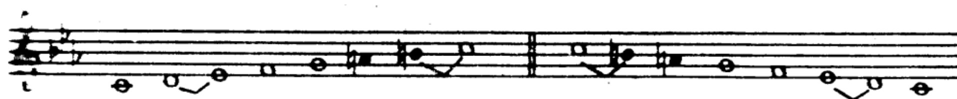
Gama minorului armonic se formează prin alterarea suitoare cromatică a treptei a VII-a a minorului natural. Principala caracteristică o constituie *secunda mărită de pe treapta a VI-a*. *Tonurile* se află între treptele: I-II, III-IV, IV-V şi *semitonurile* între treptele II-III, V-VI, VII-VIII, *intervalele caracteristice* se formează pe treptele II (5-) , III (5+), IV (4+), VI (2+, 4+), VII (4-, 5- şi 7-), *treptele modale* se află la intervale de 3m, 6m şi 7M faţă de tonică, *tetracordurile* din care este alcătuită gama sunt primul minor, iar celălalt armonic, *acordurile* care se formează pe treptele V, VI sunt majore, cele de pe treptele I, IV minore, pe treapta a III mărit şi pe treptele II, VII micşorate.



Gama minorului melodic se formează în urcare prin alterarea suitoare cromaică a treptelor VI şi VII ale minorului natural, în coborâre revenind la structura celei naturale. *Tonurile* se află între treptele: I-II, III-IV, IV-V, V-VI, VI-VII, şi *semitonurile* între treptele II-III, VII-VIII, *intervalele caracteristice* se formează pe treptele III (4+, 5+), IV (4+), VI (5-), VII (4-, 5-), *treptele modale* se află la intervale de 3m, 6M şi 7M faţă de tonică, *tetracordurile* din care este alcătuită gama sunt primul minor, iar celălalt major, motiv pentru care sistemul mai este denumit minor-major, acordurile care se formează pe treptele IV, V sunt majore, cele de pe treptele I, II minore, pe treapta a III-a mărit şi pe treptele VI, VII micşorate.



Minorul lui Bach a fost impus în creaţie de către compozitorul Johan Sebastian Bach şi se caracterizează prin alterările suitoare ale treptelor VI şi VII atât ascendent cât şi descendent:



Toate schimbările intervenite pentru obţinerea variantelor majorului şi minorului natural se efectuează în tetracordul superior, cel inferior rămânând stabil, ca tetracord ce constituie baza modală majoră sau minoră a tonalităţii. Dintre variantele majorului şi minorului, în creaţia tonală cele mai utilizate forme sunt majorul natural, minorul armonic şi minorul melodic, celelalte variante au un substrat popular şi se întâlnesc mai rar în literatura muzicală tonală.

4.6. Formarea tonalităţilor majore şi minore pe alte sunete

Construirea tonalităţilor majore şi minore pe alte sunete se obţine din punct de vedere teoretic, prin două procedee:

- prin transpunerea exactă a gamei majorului, respectiv a minorului pe sunetul dorit;
- prin deplasarea angrenajului funcţional reflectat de ordinea reală a sunetelor tonalităţii – din cvintă în cvintă perfectă – de pe un centru tonal pe altul.

Formarea tonalităţilor majore pe alte sunete

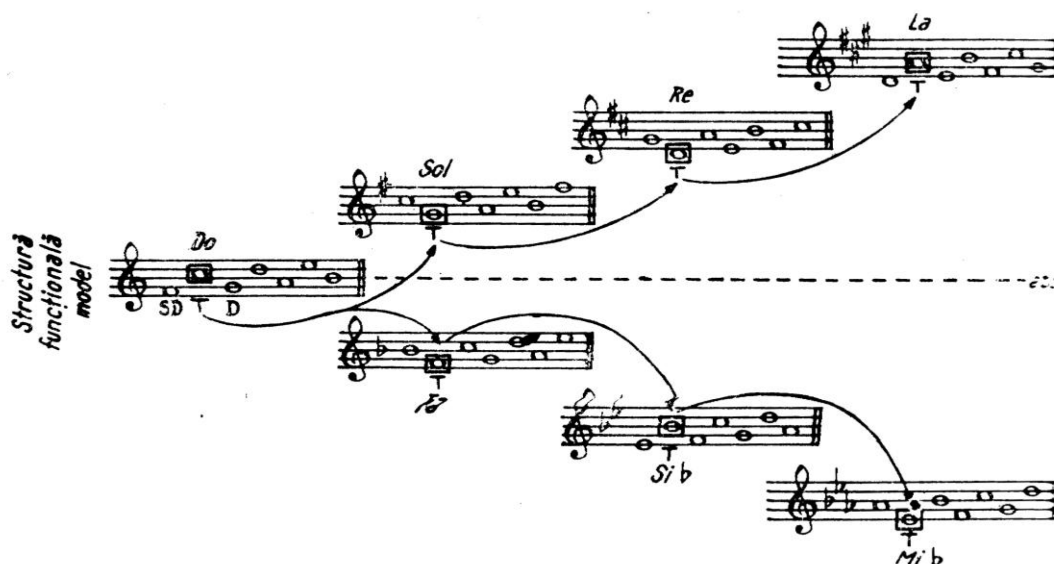
Prin folosirea primului procedeu se pleacă de la structura gamei model Do major care se transpune pe alte centre sonore, obţinându-se astfel noi tonalităţi de mod major. Alteraţiile constitutive (alteraţiile care structurează o gamă) ale noii tonalităţi se trec la începutul portativului, după cheie, formând *armura* respectivă şi au efect pe tot parcursul melodiei.

O armură poate conţine sau numai alteraţii ascendente, sau numai descendente, adică numai diezi sau numai bemoli. Există o ordine precisă a alteraţiilor în armură. Pentru diezi, ordinea este: *fa, do, sol, re, la, mi, si,* iar pentru bemoli, ordinea este inversă: *si, mi, la, re, sol, do, fa.* Ordinea diezilor şi a bemolilor în armură trebuie cunoscută, întrucât după numărul alteraţiilor se recunoaşte o gamă şi denumirea ei.

Ordinea în care apar tonalităţile majore urmează principiul succesiuni din cvintă în cvintă perfectă:



Prin folosirea celui de-al doilea procedeu (deplasarea angrenajului funcţional de pe o tonică iniţială pe dominanta ei superioară sau inferioară) se declanşează în ambele direcţii – ascendent sau descendent – generări de noi tonalităţi, dacă procesul se repetă în lanţ, deci cu fiecare tonică nouă obţinută:

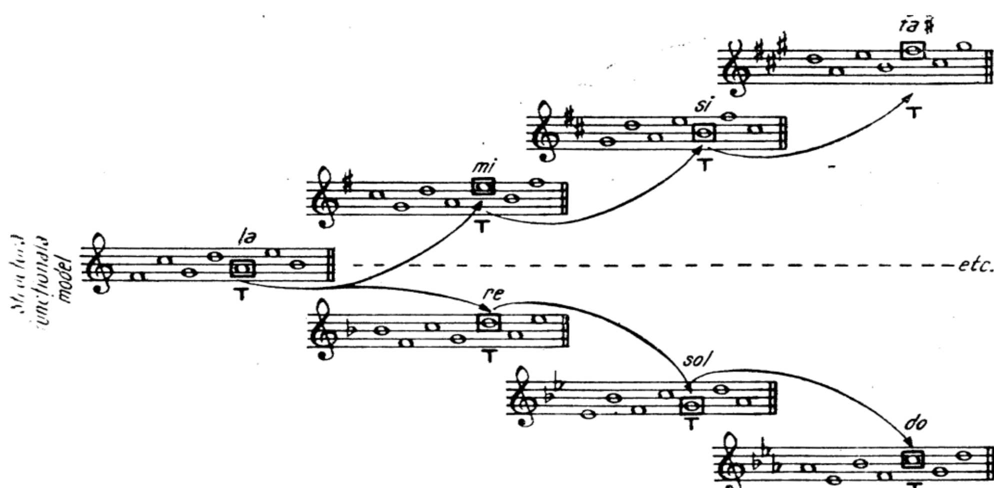


Formarea tonalităţilor majore pe alte sunete

Pentru formarea tonalităţilor minore pe alte sunete se folosesc aceleaşi procedee expuse mai sus, la tonalităţile majore, cu deosebirea că în ambele situaţii se pleacă de la structura prototip a minorului natural cu tonica pe *la* (la minor natural).



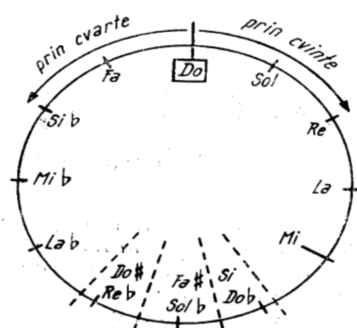
Procedeul al doilea:



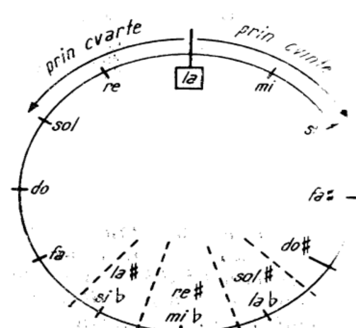
Cadranul şi spirala tonalităţilor

Folosind toate posibilităţile de construire a majorului şi minorului tonal pe alte sunete, se obţin 15 tonalităţi majore şi 15 tonalităţi minore. Prin enarmonizare, numărul tonalităţilor se reduce la 12 de mod major şi 12 de mod minor, corespunzând deci celor 12 sunete din scara cromatică. Tonalităţile sunt ordonate într-un cadran circular, cu succesiune în sensul acelor de ceasornic, evidenţiindu-ne locul fiecăruia în sistem, gradul de apropiere şi depărtare dintre ele precum şi relaţiile enarmonice.

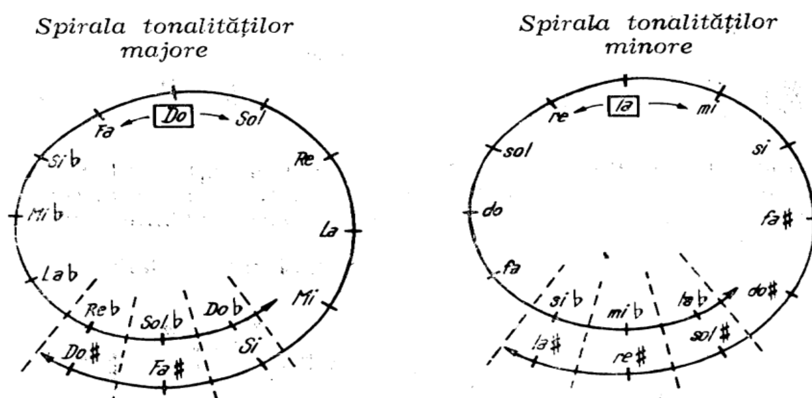
Cadranul tonalitaţilor majore



Cadranul tonalităţilor minore



Din punct de vedere estetic, fiecare tonalitate are o anumită expresivitate, iar muzicienii şi oamenii de ştiinţă explică acest fenomen prin faptul că, pe plan fizic, o tonică oarecare creează o lume proprie de armonice, care determină o anumită ambianţă expresivă, ce se răsfrânge asupra întregii tonalităţi. Implicit, transpunerea unei lucrări muzicale din tonalitatea originală în altă tonalitate nu se face fără a se pierde ceva din atmosfera, ambianţa şi culoarea expresivă proprii fiecărei tonalităţi. De aceea, din punct de vedere expresiv, o tonalitate nu poate fi înlocuită cu alta, chiar dacă sunt de aceeaşi structură modală. Acest lucru se redă grafic prin aşezarea tonalităţilor într-o spirală, care demonstrează că şi vizual fiecare din ele ocupă prin exclusivitate un anumit punct al acesteia, echivalent cu o anumită zonă din arcul mare al expresiei tonale.



4.7. Raporturile dintre tonalităţi în compoziţia muzicală

În creaţia muzicală, tonalităţile intră în raporturi unele cu altele, pe diverse planuri, cele mai importante raporturi referindu-se la: tonalităţi *relative* (paralele), *omonime, enarmonice* şi gradul de apropiere sau depărtare dintre diferitele tonalităţi.

Tonalităţile relative (paralele) sunt alcătuite din acelaşi material sonor, au aceeaşi armură dar se deosebesc prin tonică şi mod; fiecare tonalitate majoră are relativa sa minoră, situată la 3m inferioară şi invers, fiecare tonalitate minoră are relativa sa majoră, situată la 3m superioară. Structura lor sonoră comună înlesneşte alternanţa între major şi minor, împletire care este specifică cântecului nostru popular şi care a fost preluată şi în muzica cultă.



Tonalităţile omonime sunt alcătuite din material sonor diferit ca structură modală (major-minor sau minor-major), dar au comună tonica. Între o tonalitate majoră şi omonima sa minoră – sau invers – există o distanţă de 3 cvinte perfecte descendente – respectiv ascendente – care se reflectă grafic prin armurile folosite. În creaţia muzicală, tonalităţile omonime sunt folosite împreună mai ales într-un proces de modulaţie (trecerea dintr-o tonalitate în alta pe parcursul unei piese muzicale) specifică armoniei clasice.



Sunt considerate *enarmonice* două tonalităţi care folosesc sunete (trepte) de aceeaşi înălţime, deosebindu-se prin denumire şi expresie grafică. În sistemul tonal există 3 perechi de tonalităţi enarmonice majore (Si - Do b, Fa# - Sol b, Do # - Re b) şi 3 minore (sol # - la b, re# - mi b, la # - si b). Enarmonia permite substituirea grafică a unei tonalităţi cu alta iar o tonalitate

cu multe alteraţii la armură poate fi înlocuită grafic cu alta ce are mai puţine alteraţii, simplificându-se astfel citirea partiturii.



Între tonalităţi există un anumit grad de apropiere sau depărtare, în funcţie de sunetele comune din alcătuirea lor, care se stabileşte după gradul de apropiere sau depărtare dintre acestea. De exemplu, tonalitatea Do major prezintă următoarele raporturi de apropiere:

- înrudire organică cu relativa sa la minoră deoarece utilizează acelaşi material sonor;
- înrudire directă - *de gradul I* - cu tonalităţile aflate la o cvintă perfectă suitoare şi coborâtoare (Sol major şi relativa acesteia mi minor şi Fa major cu relativa re minor);
- înrudire indirectă de *gradul II* - cu tonalităţile aflate la 2 cvinte perfecte ascendente (Re major-si minor) şi descendente (Sibmajor-sol minor);



- înrudire indirectă de *gradul II* - cu tonalităţile aflate la 2 cvinte perfecte ascendente (Re major-si minor) şi descendente (Sibmajor-sol minor);
- celelalte tonalităţi aflate la mai mult de 3 cvinte perfect îşi pierd afinitatea faţă de tonalitatea de referinţă, fiind considerate *tonalităţi depărtate*.

Toate aceste relaţii dintre tonalităţi demonstrează soliditatea şi unitatea funcţională a tonalităţii ca sistem de creaţie, care se caracterizează prin cea mai impunătoare organizare teoretică şi practică.

4.8. Test de autoevaluare

- Să se arate în ce tonalităţi sunetul re poate îndeplini – pe rând – funcţiunile de tonică, contradominantă, mediantă superioara, subdominantă, mediantă inferioară şi sensibilă.
- Ce sunt tonalităţile relative şi tonalităţile omonime? Daţi exemple.
- Pe baza cărui principiu se stabilesc relaţiile de apropiere şi depărtare dintre tonalităţi? Precizaţi care sunt tonalităţile apropiate – şi în ce grad - pentru: fa # minor, Si major, sol minor, mi b minor, La b major.



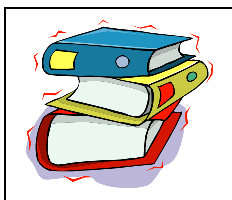
4.9. Lucrare de verificare 1 – transmisă tutorelui

- Explicaţi importanţa cunoaşterii notaţiei muzicale pentru receptarea şi interpretarea muzicii.
- Denumiţi şi descrieţi intervalele după criterile de clasificare studiate.
- Definiţi noţiunile de gamă, mod, tonalitate şi construiţi şi definiţi tonalităţile majore şi minore care au ca tonică sunetele: Do, Sol, La.

Sugestii privind redactarea:

- Toate subiectele sunt obligatorii;
- Pentru realizarea primului subiect se va avea în vedere găsierea celor mai adecvate procedee care să facă trecerea de la etapa oral-intuitivă specifică preşcolarilor şi claselor I-II, la etapa operării cu elementele limbajului muzical (solfegierea) realizată în clasele III-IV, cât mai firesc, mai logic. Prin cunoaşterea şi folosirea elementelor de limbaj muzical, muzica şi implicit mesajele acesteia pot fi percepute, receptate şi exprimate de către copii în practica muzicală.
- Pe lângă bibliografia prezentată, puteţi folosi şo următoarele lucrări:

Munteanu, Gabriela. *Ghidul profesorului de educaţie muzicală*, Bucureşti, Editura Sigma, 1999 şi Didactica educaţiei muzicale în învăţământul primar, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2001.



Bibliografie

- Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.
- Manolache, Laura. *Amurgul evului tonal. Conceptele consonanţă - disonanţă de la antagonism la complementaritate*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2001.
- Rîpă, Constantin. *Teoria superioară a muzicii, vol I – Sisteme tonale*, Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2001.

Solfegii aplicative

Moderato

221

mf

cresc.

f

p

Moderato

229

mf

p

f

Moderato

230

p

mf

p

Allegretto

233

p

mf

f

p

Moderato

234

mf

f

mf

Moderato con dolore

236

p

rit. *a tempo*

cresc. *p* *pp*

Con grazia

240

p

cresc.

p

mf *p*

Maestoso

247

f

mf



Allegro non troppo



Allegro moderato
242
p
p

Andante espressivo

245

mf *p* *mf* *f* *p* *rit.*

Allegro giusto

250

mf *mf*

Moderato

271

mf *f* *mf*

Unitatea de învăţare nr. 5

EXPRESIE ŞI INTERPRETARE MUZICALĂ

5.1. Obiectivele unităţii de învăţare

La sfârşitul unităţii de învăţare, studenţii vor fi capabili:

- *Să aprecieze necesitatea analizării complexe a unei lucrări pentru a putea fi interpretată corect;*
- *Să sesizeze importanţa primordială a melodiei ca mijloc de expresie şi interpretare;*
- *Să analizeze rolul celorlalte elemente de expresie şi interpretare (frazarea, legato, punctul, accentul, nuanţele, tempo-*ul*);*
- *Să stabilească legături între elementele de expresie şi interpretare;*
- *Să recunoască elementele de expresie şi interpretare în diferite lucrări (auditiv şi în scriitură);*
- *Să analizeze în diferite scriituri elemente de expresie şi interpretare;*
- *Să intoneze expresiv solfegiile aplicative.*

5.2. Elemente de expresie şi interpretare muzicală

Creaţia muzicală este rezultatul unei elaborări creatoare complexe, în care factorii limbajului muzical sunt organizaţi după criterii specifice ale arhitecturii sonore, trebuind să fie valorificate toate elementele şi detaliile de expresie, astfel încât prin unitatea lor interpretativă, să fie pusă în lumină întreaga gamă a valenţelor expresive.

Interpretarea oricărei lucrări muzicale trebuie să fie anticipată de o analiză profundă, care să permită executantului o cât mai autentică şi veridică interpretare a ei. Deci demersul ştiinţific trebuie să preceadă întotdeauna actul interpretativ, demers care se realizează printr-o analiză ştiinţifică din mai multe puncte de vedere. Această analiză nu se referă doar la structura formală, ci ea implică mai multe aspecte pornind de la încadrarea lucrării într-o anumită tipologie, continuând cu stilul lucrării (armonic sau polifonic), cu sistemul de intonaţie în care este scrisă piesa, analiza melodică, pentru a vedea care sunt dificultăţile legate de intonarea ei datorate ambitusului, analiza structurilor ritmice mai dificile sau a unor înlănţuiri intervalice greu de intonat.

După ce se stabilesc stilul – armonic sau polifonic – şi cărui sistem intonaţional aparţine piesa, trebuie să trecem la analiza planurilor tonale sau/şi modale, ca mijloc al creaţiei, de

prelucrare tematică. Pentru o analiză corectă, se ia în considerare nu numai armura, ci şi toate alteraţiile accidentale care pot fi doar ornamentale, neinfluenţând aspectul tonal sau care pot fi, de fapt, constitutive, ale modului în care este scrisă tema, sau alteraţii ce determină modulaţii, respectiv inflexiuni modulatorii. Analiza melodică are o importanţă deosebită, pentru că melodia este elementul principal al limbajului muzical, şi mijloc fundamental de expresie şi formă muzicală, pentru că ea este purtătoarea ideilor şi imaginilor muzicale.

5.3. Melodia, mijloc fundamental de expresie şi interpretare

O lucrare muzicală nu poate fi compusă la întâmplare, ca rod al unei porniri subiective de creaţie. Orice compozitor dispune de cunoştinţe care îi permit să mânuiască complexul de principii ale creaţiei muzicale. Actul de creaţie este similar construcţiei unui edificiu; dacă edificiul se ridică în spaţiu, compoziţia muzicală se clădeşte în timp. Structura unei lucrări muzicale se numeşte *formă muzicală*.

Factorul primordial al expresiei artistice muzicale cel mai convingător şi accesibil este melodia, care se defineşte ca fiind o succesiune de sunete de diferite înălţimi, durate şi intensităţi care exprimă un anumit conţinut muzical, şi care presupune, pentru a deveni o expresie artistică, o ordine logică, o coordonare organică a tuturor parametrilor.

În alcătuirea unei melodii participă concomitent câteva mijloace diferite ale limbajului muzical care o organizează şi o definesc, imprimându-i sens artistic şi originalitate: intervale, metru, ritm, tonalitate, formă şi frazare, accente expresive, a căror asociere şi interdependenţă asigură perceperea fenomenului melodic în general.

Pe plac intonaţional, succesiunea în timp a intervalelor conferă melodiei un anumit contur melodic cunoscut sub numele de *linie melodică*. Gradul tensional şi expresiv al melodiei depinde în primul rând de mărimea intervalelor care se succed în cadrul melodiei, dar şi de ritmul pe care îl îmbracă intervalele în succesiunea lor în timp. Această succesiune de sunete de diferite înălţimi (intervale) şi durate (ritm) într-un cadru de timp (metru), îmbinarea acestora, interdependenţa dintre aceşti factori determină energia şi expresivitatea liniei melodice.

Aşa cum am arătat şi în capitolele anterioare, spre deosebire de gamă, care este o masă sonoră inertă, tonalitatea şi modul reprezintă în sine un fenomen gândit logic, care posedă dintru început expresivitate muzicală, bineînţeles pe baza înrudirii şi interdependenţei sunetelor în raport cu centrul sonor. Tonalitatea şi modul se realizează în melodie în strictă dependenţă de profilul melodic, de factorul armonic vertical, precum şi de metru, ritm şi tempo, concurând prin ethos-ul propriu la exprimarea caracterului şi expresivităţii acesteia. Cadenţele melodice şi armonice (tonale şi modale), prin care se realizează factorul armonic, reprezintă elemente ale punctuaţiei muzicale, prin care se determină articulaţiile liniilor melodice, realizate în mod

practic prin oprirea pe anumite trepte ale sistemelor sonore, având, în general, semnificaţia punctuaţiei din ortografia limbajului vorbit, şi care contribuie la frazarea logică şi corectă în cadrul organizării melodiei.

În actul interpretării artistice, o importanţă aparte o au accentele şi nuanţele ce stau la baza unei melodii. Când acestea nu sunt consemnate în partitură, ele se traduc de regulă: sensul ascendent sau descendent al liniei melodice se realizează prin creşteri şi descreşteri intensive, modulaţiile produc acumulări dinamice senzitive, emoţionale, urmate de distensiunile de rigoare etc.

Pentru că discursul muzical, care este un act de comunicare între cel care l-a compus şi cel care îl interpretează (îl recreează), să fie receptat eficient, dar şi corect de către auditor, el trebuie, ca şi în cazul limbajului vorbit, să respecte anumite reguli, principii, legi sintactice privitoare la construcţia frazelor (topica), articulaţia elementelor componente, respiraţia corespunzătoare (punctuaţia), nuanţarea potrivită etc.

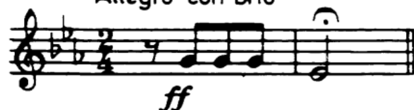
5.4. Frazarea

Aceste reguli ale exprimării operei de artă menţionate mai sus sunt denumite principii de frazare, iar respectarea lor asigură actului interpretativ claritate, limpezime şi logică. Ele decurg şi se justifică prin construcţia (forma) frazei muzicale, la baza frazării stând următoarele elemente sintactice: celula, motivul, fraza şi perioada.

Elementul primar al unei construcţii muzicale este **celula ritmico-melodică**. Din alăturarea a două sau mai multe celule, se constituie un **motiv muzical,** structura melodică minimă care are un înţeles de sine stătător. Un motiv muzical conţine două accente, în consecinţă va fi exprimat în două măsuri. În interpretare, se are în vedere că în cadrul unui motiv nu este permis să se respire.

Exemple de motive celebre în istoria artei muzicale universale

L. van Beethoven – Simfonia nr. 5
în c moll, op. 67



Franz Liszt – Concertul pt. pian
în Es dur



Uneori, în drama muzicală şi în muzica simfonică cu program, motivul este conceput şi tratat componistic ca leitmotiv (motiv conducător), pentru a reprezenta singur personaje, sentimente, acţiuni scenice sau idei conducătoare.

Două motive muzicale alăturate formează o **frază muzicală**. Fraza muzicală conţine în consecinţă de regulă 4 măsuri şi are un înţeles emoţional, adică exprimă un sentiment. Pentru o exprimare completă, într-o desfăşurare melodică se alătură două fraze muzicale într-un raport de

contrast expresiv, prima se numeşte **antecedentă**, având un caracter interogativ, iar a doua frază se numeşte **consecventă**, exprimând un răspuns, o liniştire, o detensionare faţă de caracterul primei fraze. Caracterul interogativ la care ne referim se manifestă în muzică printr-o stare de tensiune, de suspensie în care se încheie fraza enunţată. Încheierea frazei se face de regulă, printr-o semicadenţă, după care urmează o respiraţie cu aceeaşi semnificaţie şi efect ca virgula în limbajul vorbit.

Din alăturarea a două fraze se alcătuieşte o **perioadă** muzicală; ea conţine de cele mai multe ori 8 măsuri, dar este posibil ca în piese mai dezvoltate să întâlnim perioade duble, de 16 măsuri, în care fiecare perioadă simplă are caracterul unei fraze antecedente sau consecvente.



O perioadă muzicală trebuie exprimată într-un context afectiv de mare intensitate. Pentru aceasta, ea trebuie să posede o culminaţie, exprimată de regulă printr-o sonoritate maximă sau printr-o notă acută. Pasajul muzical care pregăteşte această culminaţie trebuie să exprime o creştere de tensiune, deseori însoţită de creşterea dinamică, iar după trecerea culminaţiei se produce o liniştire, o detensionare a emoţiei exprimate.

După analizarea şi cunoaşterea temeinică a arhitecturii unei melodii, urmează aplicarea şi respectarea şi a altor elemente de legătură care conduc la o frazare corectă şi justă şi care asigură în final o interpretare artistică expresivă de calitate: *legato, punctul de expresie, accentul.*

5.5. Legato şi non-legato, ca semne de expresie muzicală

În afara legato-ului de prelungire ca semn de durată, practica muzicală cunoaşte şi legato-ul de expresie, cu următoarele forme de întrebuinţare: legato de accentuare, legato de frazare, legato melismatic, legato francez. O execuţie în stilul legato presupune interpretarea unui text muzical prin sunte bine înlănţuite, exprimate cursiv şi cu claritate, ca în vorbire.

Legato de accentuare indică în plus o uşoară subliniere ca intensitate a primului sunet din grupul notat prin acest semn, **legato de frazare** este utilizat în partitură pentru a delimita elementele componente ale frazării muzicale cu cezurile respective iar **legato melismatic** – propriu numai creaţiei pentru voci – se foloseşte în cazul în care pe cadrul aceleiaşi silabe din cuvânt există mai multe sunete, generând *melismele*, întâlnite mai ales în messe, arii de operă, cantate, oratorii precum şi în folclorul românesc în doine şi balade.

Legato de accentuare



Legato de frazare



Legato melismatic



Execuţia non-legato

În contrast cu execuţia legato, stilul non-legato disociază interpretarea înlănţuită-coerentă a textului muzical în situaţii dorite special de compozitor. În interpretările de acest stil, cea mai cunoscută este cea **staccato**, însemnată în scris prin puncte aşezate deasupra sau dedesubtul notelor, cu variantele sale: mezzostaccato şi staccatissimo.



În execuţia mezzostaccato sau mezzolegato - însemnată în scris prin puncte asociate cu semnul legato - se cere o uşoară detaşare şi subliniere a fiecărui sunet din grupul notat astfel, cu păstrarea unei legături evidente între sunete din punct de vedere al respiraţiei şi frazării:



5.6. Accentul, ca semn de expresie muzicală

Din punct de vedere muzical, numim accent exprimarea unui sunet cu o intensitate mai mare decât celelalte din contextul melodic, ritmic, armonic sau timbral.

Conturul melodic al unui fragment sau lucrări muzicale prezintă pe parcursul lui puncte, momente de maximă tensiune care imprimă o anumită forţă de expresie melodiei. Aceste culminaţii melodice conţin, de regulă, sunete acute sau cu durată mai mare din cadrul conturului melodic, şi se află pe timpul accentuat al măsurii impunând o accentuare mai nuanţată

(accentuare melodică). Deoarece subliniază sunetele esenţiale în configuraţia melodică şi ritmică a discursului muzical, accentele sunt clasificate în: accente melodice şi ritmice.

Accentul melodic

În melodie se disting două feluri de accente:

- **accentul tonic** al silabei accentuate din fiecare cuvânt (în muzica vocală);
- **accentul expresiv** (patetic) de pe sunetul cu importanţa cea mai mare dintr-un motiv sau frază muzicală.

Accentul tonic este impus de silaba accentuată dintr-un cuvânt: ca-să; mu-zi-cal; bu-cu-ri-e; etc. O propoziţie muzicală bună se realizează atunci când accentele tonice coincid cu accentele ritmice, metrice sau chiar cu cel expresiv al melodiei, excepţie făcând accentele cuvintelor monosilabice, când sunt precedate de alte accente tonice. le:

În cazul nonconcordanţei între accentele muzicale şi cele literare se utilizează accentele impuse, prin semne grafice speciale (liniuţe ce subliniază silabele din text).

Accentul expresiv - în melodiile vocale – se află în cuvântul cu expresivitatea cea mai mare din fraza muzicală. În muzica instrumentală, el apare în structura fiecărui element sintactic al melodiei – motiv, frază – conferind acestora individualitate şi sens.

Pe lângă elementele şi factorii expresivi analizaţi până acum, în interpretarea muzicală un rol hotărâtor pentru dezvoltarea conţinutului artistic îl au elementele de intensitate (nuanţele) şi cele de tempo. În funcţie de conţinutul artistic, de caracterul imaginilor muzicale, de stările sufleteşti şi sentimentele care se degajă din conţinutul lucrării, exprimarea muzicală se face şi prin diferite grade de mişcare, de viteză a succedării grupărilor metroritmice sau grade diferite şi variate de manifestare a sunetelor din punct de vedere al forţei lor (tăriei).

5.7. Nuanţele

Nuanţarea este partea cea mai largă şi bogată a interpretării muzicale pentru că în afară de câteva indicaţii nemăsurabile, nuanţele au un caracter relativ. Orice lucrare muzicală de orice stil şi din orice epocă se desfăşoară după un plan dinamic precis, fie că este înscris sau nu în partitură. Intensitatea (nuanţele) se exprimă şi se notează prin: litere, cuvinte, expresii specifice, semne grafice sau combinaţii de cuvinte cu semne grafice. Termenii folosiţi sunt luaţi din limba italiană.

Nuanţarea se poate realiza prin:

- folosirea de litere:

ppp. = pianissimo posibile = cât se poate de încet
pp. = pianissimo = foarte încet
p. = piano = încet
mp. = mezzopiano = pe jumătate piano
mf. = mezzoforte = pe jumătate tare
f. = forte = tare
ff. = fortissimo = foarte tare

fff. = fortissimo posibile = cât se poate de tare

- folosirea de cuvinte

diminuendo = dim. = încetinind, micşorând tot mai mult intensitatea
perdendosi = perd. = stingându-se, sfârşindu-se intensitatea
morendo = mor. = murind, stingând complet sunetul
rinforzando = rfs. = crescând cu tărie sunetul
sforzando = sfz. = forţând intensitatea

- folosirea semnelor grafice

 **crescendo = creşterea progresivă a intensităţii**

 **decrescendo = descreşterea progresivă a intensităţii**

 **marcato = accentuare a unui sunet**

 **marcatissimo = accentuare a sunetului cu toată tăria**

 **portato = intensitate păstrată pe toată durata sunetului.**

5.8. Tempoul

Viteza, gradul de iuţeală sau mişcare în care se interpretează o lucrare muzicală, poartă numele de **tempo**. Tempoul constituie un criteriu esenţial în realizarea contrastului de mişcare al oricărei piese muzicale, şi mai ales în determinarea contrastului dintre părţile componente ale sonatelor, suitelor, simfoniilor etc.

Tempoul se redă în partitură prin următoarele variante:

- prin termeni de mişcare proveniţi din limba italiană;
- prin termenii de mişcare însoţiţi de formula metronomică ;
- numai prin formula metronomică.

Termenii propriu-zişi de mişcare se notează la începutul lucrării muzicale şi sunt valabili până la finalul piesei sau până la apariţia unui alt termen de mişcare. Termenii propriu-zişi indică trei categorii de mişcări după cum urmează:

Termeni principali indicând o mişcare constantă sau uniformă:

Mişcări rare

Largo	40-46	larg, foarte rar
Lento	46-52	lent, lin, domol
Adagio	52-56	rar, aşezat, liniştit
Larghetto	56-63	rărişor

Mişcări mijlocii

Andante	63-66	mergând, potrivit de rar, liniştit
Andantino	66-72	ceva mai repede decât Andante
Moderato	80-92	moderat, potrivit repejor
Allegretto	104-112	puţin mai rar decât Allegro

Mişcări repezi

Allegro	120-138	repede
Vivace	152-168	iute, viu
Presto	176-192	foarte repede
Prestissimo	200-208	cât se poate de repede

Termenii mişcării gradate sau progresive

Rărire treptată

Allargando (allarg.) = lărgind, rărind mişcarea
rallentando (rall.) = întârziind, rărind mişcarea
ritenuto (rit.) = reţinând, întârziind
ritardando (ritard.) = întârziind, rărind mişcarea
slargando (slarg.) = lărgind, rărind din ce în ce mai mult
slentando = întârziind
rilasando = relaxând, slăbind, cedând
strasciando = tărăgănând, trăgând de timp

Accelerare treptată

accelerando = accelerând mişcarea, iuţind
affretando = grăbind, iuţind
incalzando = zorind, însufleţind, iuţind
precipitando , precipitoso = precipitând, grăbind mişcarea
stretto = îngustând, strâmbând mişcarea, iuţind
stringendo = strângând mişcarea, grăbind

În cazul în care tempoul a fost modificat pe parcurs, revenirea se obţine prin:

- a tempo, tempo primo (Tempo I), al ricore del tempo = intrarea în tempoul iniţial

Terminologia auxiliară a mişcării

Pentru indicarea unei mişcări libere ce se lasă la aprecierea interpretului, se folosesc termenii:

senza tempo = fără timp precis
a piacere = după plăcere
ad libitum = după voie, liber
rubato = timp liber

Augmentare sau diminuare

assai = foarte repede (allegro assai)
molto = mult
meno = mai puţin
un poco = cu puţin
poco a poco = puţin câte puţin
troppo = foarte
non troppo = nu prea mult
piu = mult
non tanto = nu atât de mult
quasi = ca şi

Unii termeni indică mişcarea şi totodată, caracterul piesei:

Grave = mişcare foarte rară (Metronom-40-42), de un caracter grav, serios;
Sostenuto = mişcare lentă (MM=72-76), cerând o execuţie susţinută;

Comodo (commodo) = mişcare potrivită (MM=76-80), de un caracter comod, liniştit, calm, bine aşezat;
Maestoso = mişcare potrivită (MM=80-84), în caracter majestuos, sărbătoresc;
Animato = mişcare destul de repede (MM=116-120), de un caracter însufleţit, animat;
Veloce, velocissimo = repede, foarte iute.

Termeni de expresie (de caracter):

affetuosso = cu afecţiune, cu emoţie
agitato = agitat, neliniştit
appassionato = cu pasiune, cu interiorizare
brio, con = cu strălucire, cu spirit, cu voiciune
cantabile = cantabil, melodios, cu expresivitate majestuoasă
comodo = comod, liniştit, aşezat calm
deciso = decis, cu hotărâre, ferm
elegiaco = elegiac, trist, visător, melodramatic
energico = energic, viguros, hotărât
giocoso = vesel, jucăuş, glumeţ
gioia, con = cu bucurie, cu exuberanţă, cu veselie, cu plăcere
grazioso = graţios, plăcut, frumos, agreabil
impetuoso = impetuos, avântat, năvalnic, tumultuos
inquieto = neliniştit, tulburat, îngrijorat, agitat
messo = însufleţit, mişcat, vioi
piacevole = curgător, fluid
placido = calm, liniştit
scherzando = glumeţ, vesel, jucăuş
semplice = simplu, sincer
sentimento, con = cu simţire, cu interiorizare
sentito = sincer, cu sensibilitate
sonore = sonor, cu tărie, cu amploare
sostenuto = susţinut
spigliato = degajat, sprinten
tranquillo = liniştit, calm
vibrato = vibrant, energic
vigoroso = viguros, cu vigoare, cu forţă

Prin asocierea a doi termeni – unul de mişcare şi altul de caracter, se obţin expresii noi, care indică atât mişcarea, cât şi trăsăturile specifice ale execuţiei:

Largo affetuoso = mişcare largă, cu afecţiune
Andante cantabile = andante cantabil, curgător
Andante con moto = andante cu emoţie, cu afecţiune
Andante tranquillo = andante liniştit, calm
Allegretto giocoso = repejor şi vesel (jucăuş)
Allegro appassionato = allegro cu pasiune
Allegro con spirito = allegro cu spirit
Allegro moderato = allegro cu moderaţie, liniştit.



5.9. Test de autoevaluare

- Motivaţi rolul primordial al melodiei ca mijloc fundamental de expresie şi formă muzicală.
- Numiţi câţiva termeni care să redea atât gradul de mişcare cât şi caracterul piesei.
- Definiţi elementele de bază ale oricărui discurs muzical;
- Redaţi diferitele grade ale intensităţii exprimate prin litere.



Bibliografie

- Boucourechliev, André – *Le language musical,* Librairie Arthème Fayard, 1993.
- Cezar, Corneliu. *Tratat de sonologie. Spre o hermeneutică a muzicii*, Bucureşti, Editura Anastasia, 2003.
- Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.
- Lesche, Carl. *Weltanschaung, Science, technologie et Art*, în: *Musique et Technologie*, La Revue Musicale, paris, nr. 268-269.

Unitatea de învăţare Nr. 6
RITMICA

6.1. Obiectivele unităţii de învăţare



La sfârşitul unităţii de învăţare, studenţii vor fi capabili:

- *Să cunoască rolul ritmului în alcătuirea discursului muzical;*
- *Să înţeleagă funcţia formulei ritmice şi a accentului ritmic în alcătuirea ritmului muzical propriu-zis;*
- *Să realizeze într-un desen ritmic folosind accentul, diferite formule de ritm binar, ternar, eterogen;*
- *Să definească sincopa şi contratimpul;*
- *Să deosebească contratimpul de anacruză;*
- *Să extragă din anumite lucrări muzicale exemple de ritmuri sincopate, în contratimpi, şi care conţin diviziuni excepţionale;*
- *Să descifreze şi să interpreteze solfegiile aplicative.*

6.2. Elementele ritmului muzical

Partea din teoria muzicii care se ocupă cu studiul corelaţiei dintre diferite durate muzicale, cu cercetarea formulelor de structură ale ritmului muzical, se numeşte ritmică muzicală. În sens artistic, prin ritmică se înţelege măiestria compunerii de ritmuri variate şi complexe cu mijloace specifice muzicii.

Ca factor creator, ritmul prezintă, din punct de vedere structural, nesfârşite forme la dispoziţia compozitorului făuritor de opere de artă. Se consideră factor estetic, deoarece, subzistând organic în melodie şi armonie care nu pot exista fără ritm, concură cu aceasta la exprimarea frumosului muzical şi factor emoţional, pentru că ia parte împreună cu celelalte mijloace de expresie specifice muzicii la alcătuirea imaginii şi mesajului artistic purtător de sentimente, idei şi expresii ce fac să emoţioneze fiinţa umană.

Elementele de structură ale ritmului muzical sunt: *formula* (celula, figura) *ritmică*, precis conturată ca structură şi sens artistic şi *accentul ritmic* (ictus-ul), element de individualizare şi identificare a formulei ritmice prin reliefarea ca intensitate a unora dintre duratele sale.

Formula ritmică

Formula ritmică reprezintă un grup de durate (sonorităţi şi pauze) constituite ca entitate artistică pe matricea celor mai mici părţi ale discursului muzical (celula şi motivul).

Dimensiunile unei formule ritmice pot varia, de la formula protocelulară, restrânsă numai la succesiunea a două valori temporale egale sau inegale şi până la formula mai largi, dezvoltate, de dimensiunea celor ce stau la baza temei, în lucrările muzicale de proporţii. Cea mai simplă formulă ritmică este celula ritmică formată din două valori egale sau inegale.



Accentul ritmic

Accentul ritmic reprezintă elementul de intensitate care măreşte, evidenţiază şi mai pregnant contrastul dintre valorile formulei, cu deosebire când duratele formulei sunt inegale. Prin accent, formula capătă o individualizare şi integrare în categorii ritmice precise, iar din distribuirea accentului într-o anumită ordine în desenul ritmic, ea acţionează în sensul determinării unei categorii sau alta de ritm, devenind nucleu purtător al expresiei ritmice.

Distribuţie de ritm binar



Distribuţie de ritm binar



Distribuţie de ritm eterogen



În formule ritmice alcătuite din valori inegale, accentul se distribuie în acelaşi mod:



6. 3. Categorii de ritm

După ordinea şi succesiunea accentelor ritmice, formulele ritmice binare şi ternare pot dezvolta ritmuri binare, ritmuri ternare şi ritmuri eterogene (combinaţii de ritmuri binare şi ternare). Există de asemenea melodii şi armonii care folosesc ritmuri libere, adică rotmuri ce nu se încadrează în nici una din aceste categorii.

Ritmul binar

La baza oricărui ritm de structură binară se află o protocelulă ritmică alcătuită din două durate egale, dintre care una deţine accentul morfologic (ictusul):



Prin repetarea valorilor ce compun formula de bază se obţine ritmul binar simplu, nedezvoltat, în care se observă structura de tip binar:



Prin augmentarea, valorilor unitare, adiţionarea şi cumularea lor cu alte valori, se obţine ritmul binar complex, caracterizat printr-o dezvoltare mai variată faţă de ritmul binar simplu:



Prin divizarea şi subdivizarea valorilor unitare din formulă se obţin ritmuri binare derivate, ajungându-se la microstructuri ritmice de factură binară:



Ritmul ternar

La baza oricărui ritm de structură ternară se află o protocelulă ritmică alcătuită din trei durate egale, dintre care una deţine accentul morfologic (ictusul):



Pe scheletul acestei formule ritmice se pot obţine variate formule de tip ternar, utilizându-se, ca şi în sistemul binar, augmentarea, adiţionarea, divizarea şi subdivizarea valorilor, întrepătrunderea cu pauze.

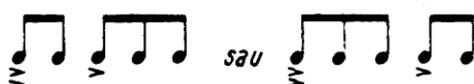




În creaţie, ritmul ternar nu există numai în stare pură, ci îmbogăţit prin întrepătrunderi cu formule de ritm binar, formule sincopate şi în contratimpi, anacruze şi punctări sau alte forme ale dezvoltării ritmice.

Ritmul eterogen

La baza ritmului eterogen se află două celule: una de factură binară, iar cealaltă de factură ternară. Dacă ritmurile binare şi ternare au accentele repartizate omogen (din 2 în 2, respectiv din 3 în 3 valori), în ritmurile eterogene accentele se repartizează asimetric, de aceea acest ritm mai este denumit ritm *asimetric*. În formulă, deoarece există două accente ritmice, unul devine accent ritmic principal:



Ritmul eterogen prezintă forme de bază constituite din grupuri mai mari, de 7, 8, 9, 10, 11 etc.

Ritm eterogen alcătuit din 7 valori



Ritm eterogen alcătuit din 7 valori



Ca şi ritmurile binare şi ternare, ritmul eterogen se întâlneşte în forme variate în ceea ce priveşte structura, folosindu-se şi aici procedeele clasice ale repetării, augmentării, adiţionării, cumulării, divizării şi subdivizării valorilor, la care se adaugă îmbogăţirile prin sincope, deplasare de accente, formule de diviziuni excepţionale, pauze etc. Ritmul eterogen se întâlneşte mai frecvent în cântecul popular, conferind muzicii o notă aparte de originalitate. Deoarece în cadrul acestui ritm se găsesc resurse noi ale expresiei artistice, compozitorii secolului XX l-au utilizat frecvent, iar în creaţia românească contemporană este nelipsit.

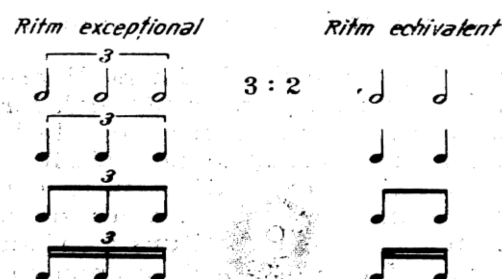
6.4. Formule ritmice de excepţie în ritmul bina, ternar şi eterogen

În creaţia muzicală, într-un ritm binar, pot apare formule de ritm ternar sau eterogen şi invers, ce coexistă ca formule ritmice excepţionale.

În ritmul binar, formulele ritmice de excepţionale sunt:

Formule ritmice de excepţie în ritmul binar

- **trioletul** este o formulă ritmică alcătuită din 3 valori egale (sau echivalentele lor de durate inegale) ce se execută în loc de 2 valori de aceeaşi durată (raport 3:2):



- **cvintoletul** este o formulă ritmică alcătuită din 5 valori egale (sau echivalentele lor de durate inegale) ce se execută în loc de 4 valori de aceeaşi durată(raport 5:4):



- **sextoletul** este o formulă ritmică alcătuită din 6 valori egale (sau echivalentele lor de durate inegale) ce se execută în loc de 4 valori de aceeaşi durată (raport 6:4):



- **septoletul** este o formulă ritmică alcătuită din 7 valori egale (sau echivalentele lor de durate inegale) ce se execută în loc de 4 valori de aceeaşi durată (raport 7:4):

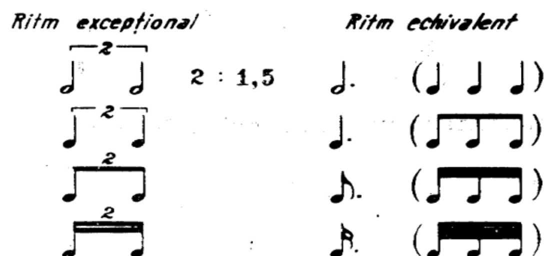


Foarte rar, pot fi întâlnite în sistemul binar şi formule excepţionale mai mari, ca nonoletul (9:8), decimoletul (10:8), undecimoletul (11:8).

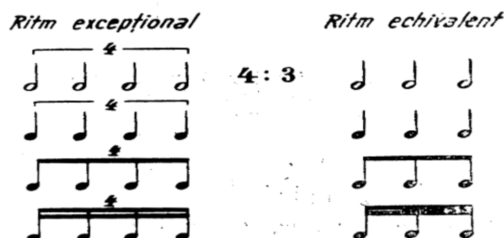
Formule ritmice de excepţie în ritmul ternar

În ritmul ternar, formulele ritmice de excepţionale sunt:

- **duoletul** este o formulă ritmică alcătuită din 2 valori egale (sau echivalentele lor de durate inegale) ce se execută în loc de 3 valori ternare echivalente (raport 2:1 1/2):



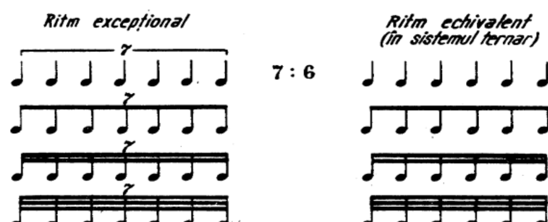
- **cvartoletul** este o formulă ritmică alcătuită din 4 valori egale (sau echivalentele lor de durate inegale) ce se execută în loc de 3 valori de aceeaşi durată (raport 4:3):



- **cvintoletul** este o formulă ritmică alcătuită din 5 valori egale (sau echivalentele lor de durate inegale) ce se execută în loc de 3 valori de aceeaşi durată(raport 5:4):



- **septoletul** este o formulă ritmică alcătuită din 7 valori egale (sau echivalentele lor de durate inegale) ce se execută în loc de 6 valori de aceeaşi durată (raport 7:6):



Şi în sistemul ritmic ternar pot fi întâlnite şi alte formule excepţionale mai mari, ca octoletul (8:6), nonoletul (raport 9:6), decimoletul (10:6), undecimoletul (11:6).

6.5. Ritmuri speciale

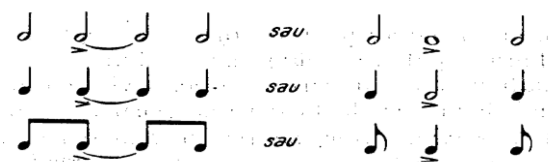
Prin intervenirea în succesiunea normală a accentelor din cadrul ritmurilor binare, ternare şi eterogene, contopindu-se unele valori folosind legato-ul sau înlocuindu-se unele valori cu pauzele corespunzătoare, se obţin deplasări ale regularităţii accentelor dând astfel naştere unor formule ritmice speciale cu efecte artistice deosebite.

Ritmul sincopat

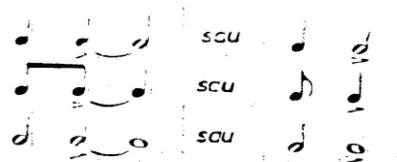
Unirea prin legato a unei valori accentuate cu valoarea precedentă neaccentuată, ambele pe sunete de aceeaşi înălţime, conduce la o deplasare a accentului pe valoarea neaccentuată precedentă, dând astfel naştere unei formule numită **sincopă**.

Din punctul de vedere al structurii, sincopele pot fi de două feluri:

- **egale (omogene**), obţinute prin cumularea valorilor ritmice de aceeaşi durată.



- **neegale (neomogene**), obţinute prin cumularea valorilor ritmice de durate diferite.



Repartizări de sincope pe cadrul metric binar şi ternar

— sincope pe timpi … sau

— sincope pe jumătăţi de timpi … sau

— sincope pe treimi de timpi

— sincope pe sferturi de timpi

În măsură ternară (12/8)

— sincope pe timpi

— sincope pe jumătăţi de timpi

— sincope pe treimi de timpi … etc.

— sincope pe sferturi de timpi … etc.

- **Sincopa hemiolică** constă din 2 măsuri ternare ce conţin 3 valori ritmice binare, fiind întâlnită în special la încheierea unei fraze şi având ca efect estetic principal crearea unui contrast evident prin suprapunerea binarului pe structură metrică ternară, conferindu-se astfel un interes aparte.

2 măsuri ternare

3 valori binare

- **Sincopa ascunsă** se realizează prin cumularea ultimelor două unităţi neaccentuate dintr-o protocelulă ternară de bază, producându-se un efect secundar de sincopare.

sau sau sau

- **Sincopele accentuate** apar frecvent**,** având ca efect evidenţierea lor ca formule excepţionale în ritm, trecându-se în penumbră orice alte accentuări din context. Numai prin accentuare, sincopele se afirmă ca elemente de tensiune pentru celelalte mijloace de expresie ale muzicii, conferindu-le energie, pregnanţă şi dinamism.

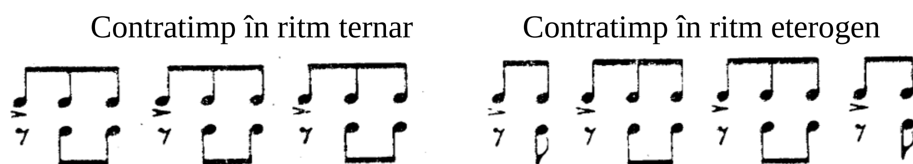
- **Sincopele neaccentuate** apar atunci când trebuie să se reliefeze accentele de altă natură, în special cele normale ale ritmului, care coincid adesea cu cele metrice, cum întâlnim în unele piese de jazz.

- **Sincopa falsă (pseudo-sincopa**) apare atunci când se înlocuieşte un ritm iniţial cu altul prin dislocări de accente.

Abuzul de sincope, cu toată particularitatea ritmică pe care o acestea o reprezintă aduce monoritmie, deoarece ele nu au expresie decât în contextul unui ritm opus, nesincopat; de aceea, utilizarea lor trebuie făcută echilibrat.

Ritmul în contratimpi

Înlocuirea prin pauze corespunzătoare a valorilor periodic accentuate (cel puţin de două ori) generează formula ritmică numită **contratimp**. Prin eliminarea valorilor periodic accentuate şi înlocuirea lor cu pauze se obţin în acelaşi mod contratimpi şi în cadrul ritmurilor binare sau eterogene.

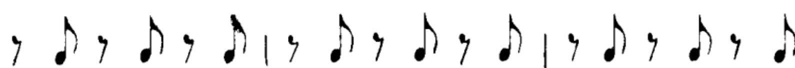


Contratimpul poate apare pe timpi sau pe părţi de timpi:

Pe timpi



Pe jumătăţi de timpi



Anacruza ritmică

Anacruza este tot o formulă ritmică specială care începe de pe o durată neaccentuată, fiind precedată de elemente ritmice pregătitoare, ea însăşi având un rol pregătitor al accentului principal.

Anacruza are trei părţi: *anacruza* (partea pregătitoare a accentului ritmic), *cruza* (partea în care se regăseşte accentul) şi *metacruza* (partea care reprezintă o rezolvare, o liniştire a cruzei, a părţii accentuate). Partea anacruzică a formulei poate fi de dimensiuni mai mici – una, două, trei valori ritmice – sau de dimensiuni mai mari, cuprinzând o dezvoltare ritmică mai largă.





6.6. Test de autoevaluare

- Identificaţi, analizaţi şi scrieţi pe caiete formulele ritmice speciale şi grupările de valori care conţin diviziuni excepţionale din solfegiile aplicative de la această unitate de învăţare.
- Descrieţi sincopa şi contratimpul
- Întrebuinţând accentul ritmic, creaţi, din gruparea de valori de mai jos, formule ritmice numai de tip binar şi apoi numai de tip ternar şi executaţi-le prin citire ritmică:





Bibliografie

- Boucourechliev, André – *Le language musical*, Librairie Arthème Fayard, 1993.
- Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.
- Lesche, Carl. *Weltanschaung, Science, technologie et Art*, în: *Musique et Technologie,* La Revue Musicale, paris, nr. 268-269.
- Rîpă, Constantin. *Teoria superioară a muzicii, vol II – Ritmul*, Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2002.

Unitatea de învăţare nr. 7

METRICA

7.1. Obiectivele unităţii de învăţare



La sfârşitul unităţii de învăţare, studenţii vor fi capabili:

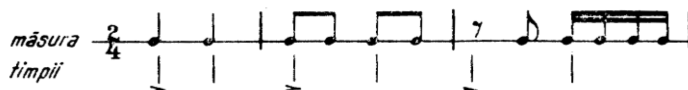
- *Să cunoască elementele care compun şi determină metrica muzicală;*
- *Să prezinte modul de alternare a accentelor în cele trei categorii de metru: binar, ternar, eterogen;*
- *Să clasifice măsurile după accentul metric;*
- *Să construiască măsuri binare şi ternare în diferite formule;*
- *Să tacteze măsurile binare, ternare, alternative;*
- *Să execute concomitent cu tactarea măsurilor, solfegiile aplicative.*

7.2. Elementele metricii muzicale

Capitolul din teoria muzicii care studiază principiile de desfăşurare, încadrare şi măsurare a ritmului muzical în unităţi determinate se numeşte *metrică*. Metrica muzicală are două elemente principale: *timpul* (bătaia) şi *măsura*.

Timpul este unitatea principală de măsurare în funcţie de care valorile ritmice pot fi comparate şi măsurate ca durată şi care împreună formează formulele ritmice. El poate fi comparat în natură cu mişcarea scurtă (un gest cu braţul, un pas, o mişcare de pendufă, o zvâcnire a cursului etc) repetabilă la intervale egale şi la infinit.

După intensitate şi locul pe care îl ocupă în configuraţia ritmică, timpul este de două feluri: *accentuat* (thesis) şi *neaccentuat* (arsis). Timpul accentuat grupează în jurul lui timpii neaccentuaţi, generând unităţi metrice mai mari, denumite *măsuri*. Semnul grafic prin care se notează timpul (părţile de timp) accentuat este marcato (>).



Măsura este o grupare distinctă de timpi accentuaţi şi neaccentuaţi ce se succed periodic, care se delimitează prin bare verticale (de măsură), o măsură cuprinzând desenul ritmic dintre un timp accentuat şi următorul timp accentuat. Măsura se notează pe portativ după cheie, prin două cifre sub formă de fracţie în care numitorul indică valoarea timpului, iar numărătorul indică numărul timpilor:

2 = măsură de 2 timpi (metru binar), fiecare timp valorând o pătrime
4

3 = măsură de 3 timpi (metru ternar), fiecare timp valorând o optime
8

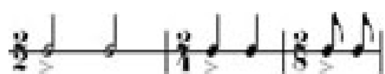
5 = măsură de 5 timpi (metru eterogen), fiecare timp valorând o şaisprezecime.
16

7.3. Clasificări în sistemul de măsuri

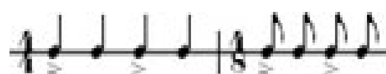
Un prim criteriu de clasificare al măsurilor este ordinea în care apare şi se succede accentul metric; el determină felul măsurilor, care pot fi:

- de structură binară, în care accentul metric apare din doi în doi timpi determinând măsuri de structură binară;

Măsuri binare simple

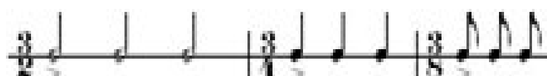


Măsuri binare compuse

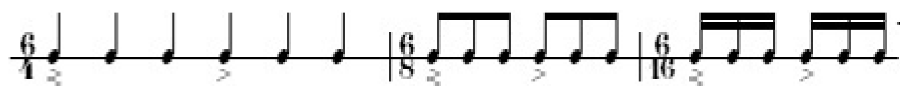


- de structură ternară, în care accentul metric apare din trei în trei timpi, determinând măsuri de structură ternară;

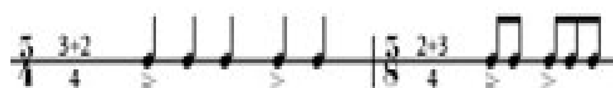
Măsuri ternare simple



Măsuri ternare compuse



- de structură eterogenă (asimetrică), în care accentul metric apare prin reuniri ale binarului şi ternarului, determinând măsuri de structură eterogenă;



- Un alt criteriu de clasificare are în vedere numărul de timpi virtual accentuaţi din componenţa fiecărei dintre ele; astfel, măsurile pot fi:

❖ **Simple**, având un singur timp accentuat:

2	**2**	**2**	**2**	**şi**	**3**	**3**	**3**	**3**
1	**2**	**4**	**8**		**1**	**2**	**4**	**8**

❖ **Compuse**, având doi sau mai mulţi timpi accentuaţi. Măsurile compuse pot fi:

- **Compuse omogen**, alcătuite din măsuri simple de acelaşi metru (binar cu binar sau ternar cu ternar):

4	**4**	**4**	**4**	**6**	**6**	**6**	**9**	**9**	**9**
2	**4**	**8**	**16**	**4**	**8**	**16**	**4**	**8**	**16**

12	**12**	**12**	**15**	**15**	**21**	**21**

4	**8**	**16**	**8**	**16**	**8**	**16**

- **Compuse eterogen**, alcătuite din măsuri simple de metru diferit (binar cu ternar).

5	**5**	**5**	**7**	**7**	**7**	**8**	**8**	**8**
4	**8**	**16**	**4**	**8**	**16**	**4**	**8**	**16**

10	**10**	**11**	**11**
8	**16**	**8**	**16**

7.4. Tactarea măsurilor

Măsurile se tactează (se bat) cu toţi timpii metrici, în mişcări moderate ale mâinii. În mişcările repezi se contopesc mai mulţi timpi, iar în mişcările rare se subdivizează timpii.

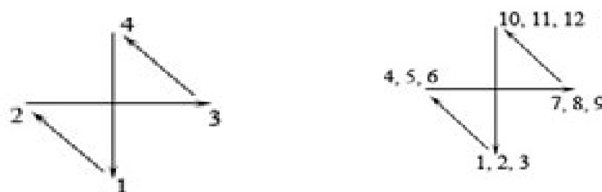
- Tactarea măsurilor de 2 şi 6 timpi - oricare ar fi valoarea timpului (doimea, pătrimea, optimea) se face, în mod normal, în două mişcări: primul timp în jos, iar al doilea în sus.



- Tactarea măsurilor de 3 şi 9 timpi se face, în mod normal, în trei mişcări, primul timp în jos, al doilea la dreapta, iar al treilea în sus:



- Măsurile de 4 şi 12 timpi, în mod normal se tactează prin patru mişcări, primul în jos, al doilea la stânga, al treilea la dreapta şi al patrulea în sus:

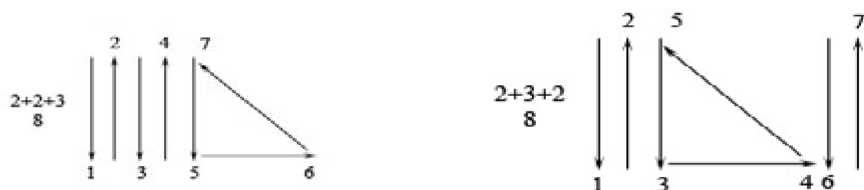


- Măsurile eterogene se tactează, în general, indiferent de valoarea timpilor, după schemele de tactare ale măsurilor simple.

Tactarea măsurilor de 5 timpi:



Tactarea măsurilor de 7 timpi:



7.5. Alte noţiuni în legătură cu măsurile

Pentru o dezvoltare ritmică cât mai variată se folosesc şi procedee care contrastează cu o dezvoltare normală, liniară a unui discurs muzical, într-o măsură tipică. Prin polimetrie se înţelege alternarea succesivă a mai multor feluri de grupări metrice pentru ritmul aceleiaşi piese muzicale. Polimetria acţionează în două sensuri:

a. Polimetria de sens orizontal poate fi realizată la o singură voce sau la mai multe voci deodată, fiind întâlnită în creaţia cultă dar şi în cântecul popular. Ea se mai numeşte şi alternanţă de măsuri. Dacă alternarea respectă o anumită ordine şi regularitate, polimetria este simetrică, se notează la cheie şi este valabilă pentru toată lucrarea muzicală. Dacă alternarea este neregulată, polimetria este asimetrică şi se notează pe parcursul discursului muzical la fiecare schimbare a metrului, cu aceeaşi valoare sau valori schimbate de timp.



b. Polimetria de sens vertical este de două feluri:

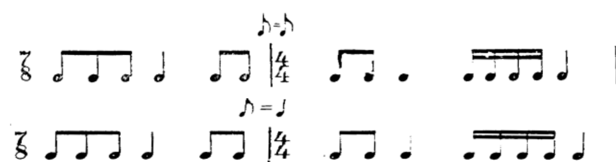
- De structură omogenă, în care măsurile diferite ale vocilor apar de la început în piesa muzicală şi se menţin până la sfârşit:



- De structură eterogenă, când pe parcurs, măsurile se schimbă variat la fiecare voce, realizându-se o polimetrie în ambele sensuri, orizontal şi vertical:



În cazul în care se trece dintr-o măsură în alta prin unităţi neechivalente de timp, cum este trecerea din exemplul următor din măsura de 7 optimi în măsura de 4 pătrimi, trebuie precizat noul raport, aşa cum apare scris deasupra portativului.



Măsurile de la începutul unei lucrări muzicale care nu totalizează duratele indicate de fracţia de măsură, se numesc *măsuri incomplete*. De regulă completarea diferenţelor de valori care lipsesc se face în ultima măsură a fragmentului (lucrării). Măsura incompletă are şi valenţe de anacruză pentru că sunetul sau grupul de sunete (formula ritmică) care formează măsura are efecte de pregătire, de elan, pentru începutul măsurii următoare.

În cântecul popular, mai ales în cadrul doinelor, dar şi în muzica cultă, cu deosebire în lucrările instrumentale, scriitura muzicală nu mai cuprinde încadrarea în măsuri. În aceste cazuri interpretarea se realizează liber, orientarea făcându-se după motivele şi frazele melodice, indicaţiile de tempo, dar, pentru siguranţă, şi prin luarea unei valori ca reper la care se raportează celelalte.

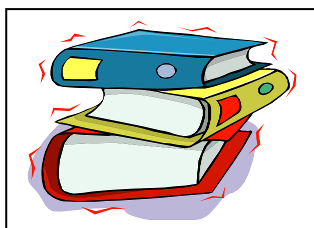


7.7. Test de autoevaluare

- Clasificaţi măsurile după accentul metric.
- Construiţi măsuri ternare, având ca unitate de timp optimea, folosind ca valori de note şi pauze: pătrimea, optimea, doimea, doimea cu punct, pătrimea cu punct, pauza de 1 timp, pauza de jumătate de timp, apoi citiţi-le ritmic concomitent cu tactarea acestora:

7.8. Lucrare de verificare 2 – transmisă tutorelui

1. Construiţi 8 măsuri binare având ca unitate de timp pătrimea, folosind ca valori de note şi pauze: pătrimea, optimea, doimea, pătrimea cu punct, pauza de 1 timp, pauza de jumătate de timp.
2. Definiţi categoriile de ritm întâlnite exemplificând prin formule specifice.
3. Extrageţi din solfegiile aplicative formulele ritmice excepţionale întâlnite şi defininiţi-le.



Bibliografie

- Bughici, Dumitru. *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Bucureşti, Editura muzicală, 1978.
- Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.
- Iusceanu, Victor. *Solfegii*, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971.
- Popescu, Crinuţa. *Studiul practic melodico–ritmic,* Bucureşti, Editura Fundaţia România de Mâine, 2001.
- Rîpă, Constantin. *Teoria superioară a muzicii, vol II – Ritmul*, Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2002.

Solfegii aplicative





Moderato

209

Diviziuni excepţionale

Maestoso

210

Allegro

211

Tempo di valse

4 1 4 2 4 4 4 2 2

Grandioso

212 5 5 5 5 5 5 5 5

Largo

213 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Allegro

184

Allegro

186

Maestoso

187

1

2

Unitatea de învăţare Nr. 8

EDUCAŢIA MUZICALĂ, PROCES DE PREDARE-ÎNVĂŢARE

8.1. Obiectivele unităţii de învăţare

La sfârşitul unităţii de învăţare, studenţii vor fi capabili:

- *Să cunoască şi să explice particularităţile educaţiei muzicale în etapa achiziţiilor senzoriale;*
- *Să cunoască şi să explice particularităţile educaţiei muzicale în etapa achiziţiilor instrumentale;*
- *Să denumească şi să compare principalele metode didactice utilizate în educaţia muzicală;*
- *Să denumească şi să compare principalele metode şi mijloace didactice utilizate în educaţia muzicală;*

8.2. Periodizarea educaţiei muzicale

Procesul de educaţie muzicală se desfăşoară într-o lungă perioadă de timp şi atât în organizarea lui cât şi în metodologia abordată trebuie să se seama de caracteristicile bio-psiho-sociale ale vârstelor şcolare cărora li se adresează. În funcţie de aceste caracteristici, corelate cu obiectivele educaţiei muzicale, procesul de educaţie muzicală parcurge mai multe etape. Aceste etape au cunoscut denumiri diverse, care au încercat să surprindă fie caracteristicile procesului de învăţare, fie conţinutul şi obiectivele principale. Cei mai cunoscuţi termeni utilizaţi la noi pentru definirea acestor etape au fost *prenotaţia şi notaţia*.

Periodizarea în trei etape a educaţiei muzicale pare să satisfacă atât finalităţile învăţământului cât şi particularităţile psihomotorii şi aptitudinale ale elevilor şi concordă cu cele trei cicluri curriculare.

Etapele educaţiei muzicale ar putea fi definite astfel:

1. **etapa a achiziţiilor senzoriale (grădiniţă şi clasele I - II);**
2. **etapa achiziţiilor instrumentale (clasele III -VI);**
3. **etapa achiziţiilor valoric-atitudinale (clasele VII -XII).**

Între cele trei etape se realizează o unitate şi continuitate firească şi logică.

Prima etapă pune copilul în contact direct cu muzica prin cântec şi joc, pregătindu-l pentru practicarea şi receptarea ei conştientă. Pe baza experienţei muzicale dobândite el ajunge în etapa a doua să opereze conştient cu elementele limbajului muzical prin mijloace didactice specifice. Experienţa sa muzicală e subordonată acum reflecţiei conştiente.

Cea de-a treia etapă va permite abordarea mai complexă, teoretică, istorică, estetică a fenomenului muzical. Elevul ajunge să dobândească treptat şi să opereze cu criterii valide de apreciere şi selecţie a valorilor muzicale.

8.2.1. Particularităţile educaţiei muzicale în etapa achiziţiilor senzoriale

Prima etapă a procesului de educaţie muzicală începe în jurul vârstei de 3 ani, când copilul intră la grădiniţă şi continuă până în clasa a III-a a învăţământului primar. Etapa cuprinde astfel vârsta preşcolară, cu substadiile ei (preşcolaritatea mică, mijlocie şi mare) şi vârsta şcolară mică a vârstei şcolare mici.

Deşi aceste vârste au profile psihologice proprii, ele prezintă şi anumite trăsături comune, cum ar fi:

- intensa dezvoltare a proceselor şi reprezentărilor senzoriale, furnizate de contactul direct al copiilor cu mediul înconjurător;
- caracterul global, concret al gândirii;
- bogăţia imaginaţiei;
- învăţarea prin acţiune, prin joc.

Aceste trăsături vor determina anumite particularităţi ale educaţiei muzicale pentru această perioadă şi anume:

- caracterul activ participativ al învăţării;

- caracterul ludic al activităţilor dirijate şi libere, vizând perfecţionarea analizatorilor auditivi, dezvoltarea acuităţii auditive, ca şi formarea deprinderilor muzicale elementare;

- caracterul oral-intuitiv al metodelor şi procedeelor în care va interacţiona cunoaşterea de tip senzorial cu cea de tip acţional. Printre metodele specifice se numără cântarea, jocul, dialogul, povestirea, jocul de rol, simularea;

- bogăţia materialului didactic (cât mai apropiat mediului sonor în care trăieşte copilul).

Această etapă va avea următoarele obiective specifice, desprinse din obiectivele cadru:

- formarea deprinderilor de cântare vocală;
- formarea deprinderilor de mânuire a unor jucării muzicale, obiecte sonore sau instrumente muzicale de percuţie;
- formarea deprinderilor de interpretare (în tempoul şi nuanţa adecvată conţinutului);

- formarea deprinderilor de exprimare muzicală prin utilizarea mişcării, a acompaniamentului ritmic;
- formarea deprinderilor de ascultare şi audiere a muzicii;
- familiarizarea prin audiţii şi cântare cu unele elemente melodice, ritmice, dinamice;
-formarea deprinderilor de comparare, diferenţiere, clasificare a unor elemente muzicale;
- perceperea orientată, dirijată a unor elemente de limbaj muzical.

În concluzie, în etapa achiziţiilor senzoriale se urmăreşte captarea interesului copiilor pentru muzică, alături de îmbogăţirea experienţei lor muzicale prin contactul direct cu această artă. Întrucât acţionalul primează la această vârstă, copiii vor fi puşi în situaţia de „a produce" ei înşişi muzica, înainte de a o analiza şi explica.

Pe lângă trăsăturile comune ale acestor vârste există o serie de diferenţe majore derivate mai cu seamă din particularităţile gândirii ale copiilor preşcolari şi ale celor din clasele I şi a II-a. La copilul de vârstă şcolară mică, gândirea trece din faza preoperatorie (a efectuării operaţiilor în plan material) în faza operatorie (a operaţiilor mintale). Prin urmare, capacitatea de cunoaştere sporeşte considerabil[1]. În planul educaţiei muzicale deşi în acest stadiu rămâne în prim plan contactul direct, senzorial al copiilor cu muzica prin cântec şi joc, începe procesul de conştientizare a limbajului muzical.

Până acum, copilul a practicat muzica exersând „pe viu" elementele de limbaj din care e constituită. Fiecare cântec sau joc muzical învăţat a conţinut în structura lui raporturi de înălţime, durată sau intensitate, deci elemente de limbaj, pe care copilul nu le-a conştientizat. De acum înainte va începe un proces îndelungat de implicare a facultăţilor intelectuale, alături de cele senzoriale în interpretarea şi receptarea muzicii.

Utilizarea conştientă a elementelor de limbaj muzical nu se referă numai la însuşirea scris-cititului muzical, ci la întreg „arsenalul de activităţi care se întrepătrund încă din primele lecţii de muzică: activităţi de intuire organizată, intonare şi recunoaştere a diferenţelor de înălţime, durată, intensitate, de reprezentare printr-un cod grafic sau gestual, specific gândirii concrete a şcolarului mic. În acest mod, copilul va dobândi un important bagaj de achiziţii, preponderent senzoriale, care vor constitui fundamentul etapelor următoare.

8.2.2. Particularităţile educaţiei muzicale în etapa achiziţiilor instrumentale

Dacă, în prima etapă, educaţia muzicală se axează mai ales pe latura senzorial-motorie, în următoarele etape ea trebuie să pună accent pe activizarea gândirii copiilor, determinându-i să-şi însuşească în mod conştient limbajul muzical exersat anterior în mod intuitiv, pe cale orală.

[1] Vezi Piaget, Jean, „*Psihologia inteligenţei*", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1965 şi *Naşterea inteligenţei la copii*, Editura Didactica şi Pedagogică, Bucureşti, 1973.

Conştientizarea limbajului muzical este un proces complex şi anevoios de stimulare a facultăţilor intelectuale ale copiilor, care înregistrează la această vârstă un real progres. Deşi rămâne încă legată de acţiunea concretă, gândirea începe să devină operaţională, apar construcţii logice, care înlocuiesc procedeele empirice, intuitive ale perioadei precedente.

Memoria capătă un caracter voluntar, conştient, cooperând în cooperând în formele ei logice cu gândirea. Şi în domeniul proceselor senzoriale se manifestă un progres important. Percepţia începe să fie organizată şi orientată spre anumite aspecte ale obiectului sau fenomenului la perceperea componentelor sale, a fiecărui element de expresie în parte (melodie, ritm, nuanţe). Această etapă a fost numită, convenţional, „etapa notaţiei" întrucât printre obiectivele sale figurează şi însuşirea citit-scrisului muzical. Procesul de conştientizare a muzicii, respectiv operarea conştientă a limbajului muzical nu implică însă numai acest aspect.

În această etapă care începe în clasa a III-a şi se termină în clasa a VI-a continuă contactul elevilor cu muzica prin intermediul jocului, al audiţiei muzicale, însă la un nivel calitativ nou. Alături de capacităţile senzoriale sunt antrenate în mai mare măsură capacităţile de analizare, diferenţiere, disociere etc, nivelul gândirii elevilor permiţând acum detaşarea anumitor elemente de limbaj muzical (durată, înălţime) care, vor fi supuse analizei, comparării, generalizării.

Procedeele oral-intuitive cedează treptat locul celor logice (instrumentale) şi paralel cu calea orală a cântării şi a audierii după auz, începe să fie utilizată şi notaţia muzicală, deoarece o educaţie muzicală autentică nu se poate rezuma la oralitate, făcând abstracţie de citit-scrisul muzical, care permite un anumit tip de acces la valorile culturii muzicale, transmise în cea mai mare parte pe această cale.

Citit-scrisul muzical contribuie în mod direct la:

- cultivarea auzului muzical;
- formarea capacităţilor de interpretare muzicală (prin accesul direct la partitura muzicală);
- dezvoltarea proceselor intelectuale (prin antrenarea operaţiilor gândirii: analiză, sinteză, comparaţie, asociere, disociere, abstractizare, generalizare);
- înţelegerea muzicii, a „gramaticii" ei specifice (prin posibilitatea de a pătrunde direct în „laboratorul" de creaţie al compozitorului).

Citit-scrisul muzical devine astfel un mijloc de lărgire a universului de cunoaştere şi de comunicare prin intermediul limbajului muzical.

În clasele a III-a şi a IV-a ale învăţământului primar nu se poate realiza obiectivul însuşirii citit-scrisului muzical, proces complex, ce se parcurge gradat, într-o perioadă îndelungată de timp. Fondul aperceptiv pe care se bazează această etapă îl reprezintă achiziţiile

senzoriale dobândite în etapa anterioară; simbolurile muzicale, deşi sunt în ultimă instanţă un univers de convenţii, trebuie să exprime o lume sonoră pe care copiii au cunoscut-o şi exprimat-o pe cale orală.

Între cele două etape apare astfel o continuitate firească şi logică, iar practica muzicală nu trebuie realizată strict intuitiv, neînţeleasă şi neexplorată cognitiv, ci legată permanent de elementele de citit-scrisului muzical, valorificate acţional şi mai ales emoţional, pentru a putea înţelege că universul muzicii este de fapt o lume fascinantă, logică şi unitară, cu legi care o guvernează, cu un limbaj reglat de o gramatică specifică, ceea ce le va stimula interesul de a-l descifra.

În această perioadă, alături de activităţile ludice dirijate şi libere, apar activităţi specifice ca: intonarea, recunoaşterea, descifrarea. Aportul cunoaşterii senzoriale scade în favoarea celei acţionale şi raţionale. Metodelor utilizate în etapa anterioară li se adaugă: *dialogul problematizat, expunerea, modelarea, redescoperirea, algoritmizarea, învăţarea în echipă, studiul cu cartea*.

Şi această etapă cuprinde două stadii: unul (ce corespunde claselor a III-a şi a IV-a), în care se face trecerea de la procedeele oral-intuitive la cele raţionale şi în care începe familiarizarea elevilor cu simbolurile grafice specifice limbajului muzical, cântarea după auz deţinând în continuare un loc important, şi un al doilea stadiu (ce cuprinde clasele a V-a şi a VI-a), în care elevii operează cu elementele de limbaj muzical, cântarea după note (solfegierea) fiind o metodă frecvent folosită.

8.3. Strategii didactice utilizate în procesul de predare-învăţare

Strategia didactică se compune dintr-un ansamblu de metode şi mijloace de învăţământ alese, combinate, organizate de către învăţător în vederea atingerii obiectivelor educaţionale.

8.3.1. Metodele de învăţământ reprezintă căile de urmat pentru organizarea şi dirijarea învăţării (metode de predare şi învăţare) şi se particularizează printr-un ansamblu variat de procedee didactice.

Metodele utilizate în învăţământul primar se pot clasifica în:

1. Metode de transmitere şi însuşire a cunoştinţelor (metode expozitive, conversative, lectură).

2. Metode de explorare şi descoperire (observarea, demonstraţia, modelarea).

3. Metode bazate pe acţiune (exerciţiul, algoritmizarea, jocul didactic, dramatizarea).

Metoda demonstraţiei

Metoda demonstraţiei are o pondere însemnată în învăţământul primar, când gândirea copiilor este predilect concretă. A demonstra înseamnă a exemplifica, a arăta, a prezenta spre observaţie un obiect, un fenomen sau o parte dintr-un proces.

Deoarece are la bază o sursă intuitivă şi se realizează prin intermediul unor mijloace didactice ce permit o cunoaştere prin simţuri (cunoaştere senzorială), se mai numeşte şi demonstraţie intuitivă. Această metodă se utilizează la ora de educaţie muzicală în oricare din momentele lecţiei, uneori precedând sau urmând explicaţiei, cu specificarea că în consolidare şi verificare-evaluare rolul revine elevilor, în timp ce la însuşirea noilor cunoştinţe şi deprinderi, educatorul deţine rolul de bază. Se relizează prin intermediul:

- mijloacelor naturale (sunete din mediul înconjurător, obiecte sonore sau confecţionate, instrumente muzicale);
- mijloacelor didactice de substituire (casetofon, CD player, televiziune integrată, machete, planşe, fotografii etc.).

Cea mai importantă şi mai des folosită formă a acestei metode este *demonstraţia prin cântare* (cu vocea sau instrumentul), utilizată în toate tipurile de lecţii şi în toate etapele ei: demonstrarea exerciţiilor de încălzire a vocii, interpretarea „model" a cântecului, exemplificarea diverselor exerciţii, prin care elevii percep elementele de limbaj muzical etc.

Metodele expozitive sunt metode de comunicare prin intermediul limbajului oral. Formele acestor metode folosite în educaţia muzicală a copiilor din învăţământul primar sunt: *povestirea, descrierea, explicaţia, instructajul.*

Metoda povestirii

Povestirea poate fi folosită mai ales în primele două clase, fiind cunoscută înclinaţia copiilor de 7-8 ani către lumea fabulosului, a imaginarului. Învăţătorul poate atrage copiii prin intermediul unor povestiri bine alese către elementele de conţinut pe care le are de predat. Sub haina atrăgătoare a povestirii însoţită şi de material ilustrativ adecvat, cele mai dificile conţinuturi vor fi uşor de asimilat.

Metoda explicaţiei

Explicaţia este o metodă relativ comodă pentru învăţător, care poate oferi elevilor, pe această cale, cunoştinţe noi, redate clar, argumentate şi interpretate. De obicei, se asociază cu demonstraţia. Utilizată în exces, metoda explicativă poate transforma ora în monolog, generând monotonie. De aceea, la ora de educaţie muzicală explicaţiile trebuie reduse la strictul necesar, fiind subordonate aspectului practic (audiere, cântare, recunoaştere).

Metoda instructajului

Instructajul precede sau însoţeşte desfăşurarea unei activităţi practice. Prin instructaj se precizează anumite reguli, sarcini, norme de conduită ce trebuie respectate. Metoda poate fi folosită în cadrul activităţilor ce se desfăşoară în afara orelor de curs, cum ar fi pregătirea şi participarea la serbările şcolare, vizionarea unor spectacole, participarea la concerte educative.

Metoda conversaţiei

Utilizată atât în scopul însuşirii unor cunoştinţe noi cât şi în cel al reactualizării şi fixării cunoştinţelor însuşite anterior sau în cel al verificării orale, metoda se caracterizează printr-o succesiune de întrebări formulate de învăţător, la care elevii răspund şi invers, cu condiţia de a nu se divaga de la subiectul lecţiei.

Conversaţia poate fi de două feluri: **catehetică**, în cadrul căreia elevii reproduc cunoştinţele asimilate anterior şi **euristică**, în cadrul căreia elevii, conduşi abil de întrebările învăţătorului, ajung să formuleze ei înşişi reguli, definiţii sau să desprindă concluzii. Pentru a demonstra înţelegerea unei probleme teoretice, nu este însă suficient ca elevii să răspundă la întrebări, ci să exemplifice, să intoneze, să recunoască etc. De aceea, metoda trebuie folosită alături de cea a *exerciţiului şi a demonstraţiei.*

Metoda descoperirii

Învăţarea prin descoperire presupune conjugarea efortului personal al elevilor cu cel al învăţătorului în dobândirea de noi achiziţii, mai ales pe plan formativ. Asociată de obicei cu *demonstraţia intuitivă* şi cu *algoritmizarea,* metoda convinge elevii pas cu pas, prin activitatea de reconstrucţie la care participă.

Descoperirea poate avea un raţionament inductiv (se serveşte de mostre concrete din realitate, pe care le analizează, ajungându-se la o concluzie, regulă etc.) sau deductiv (se parcurge drumul invers, de la regulă sau noţiune spre particularizările lor).

Metoda se poate folosi îmbinată cu metoda conversaţiei în predarea tuturor elementelor de limbaj (durata sunetelor muzicale, înălţimea, nuanţele, tempo-ul etc.).

Modelarea

Metoda îşi propune ca prin intermediul unor modele (obiecte, machete, copii la scară redusă) să se studieze caracteristicile obiectelor sau fenomenelor originale. Modelele pot fi:obiectuale (obiecte sonore, instrumente muzicale miniaturale), figurative (planşe, organigrame etc.) şi simbolice (scheme).

În etapa cunoaşterii senzoriale vor avea preponderenţă modelele obiectuale, pe când în cea a cunoaşterii noţionale se vor folosi şi modelele figurative sau simbolice.

Simularea

Este o metodă bazată pe acţiune (reală sau fictivă) ce constă în imitarea, reproducerea în mod fictiv a unor acţiuni, fapte, lucruri, creând impresia că ele există cu adevărat. Forme ale acestei metode sunt: *jocurile didactice, jocurile de rol, dramatizările*.

În educaţia muzicală, cele două metode, *modelarea şi simularea,* se întâlnesc adesea îmbinate. În educaţia muzicală pot fi folosite şi alte forme ale acestor metode: *machete cu formaţii instrumentale sau corale, confecţionate din plastilină sau ghips, semne grafice diverse, benzi colorate, reprezentând secţiunile muzicale ale cântecului (de exemplu, strofa, refren).* Se

poate, de asemenea, folosi simularea dirijării unei formaţii sau simularea cântatului la pian sau vioară (fără modelul obiectual).

Jocul didactic muzical

Este o metodă cu mari beneficii în educaţia muzicală a elevilor din clasele mici, ce satisface nevoia de motricitate îmbinând spontanul şi imaginarul specific acestei vârste cu obiectivele învăţării. După conţinutul şi obiectivele urmărite, jocurile didactice muzicale se pot clasifica în:

A. Jocuri didactice muzicale de formare a competenţelor specifice muzicale:

-jocuri melodice;
-jocuri ritmice;
-jocuri de diferenţiere timbrală;
-jocuri pentru însuşirea elementelor de expresie (nuanţe, tempo).

B. Jocuri de stimulare a spiritului creativ, a imaginaţiei:

-jocuri de construire a formei unui cântec;
-jocuri de asociere la o muzică dată a unor elemente extramuzicale (imagini, mişcări, descrieri etc.);
- jocuri - portrete muzicale,

C. Jocuri de socializare a copiilor prin muzică:

-pentru formarea spiritului de echipă;
- pentru depăşirea timidităţii;
-pentru formarea unei aderări la un concept.

După mijlocul didactic cu care se combină, jocul didactic muzical poate fi:

-joc cu cântec (joc axat pe cântec);
- joc-audiţie (joc axat pe audiţie);
- joc-exerciţiu (joc axat pe exerciţiu).

Specificăm totodată că jocul cu cântec (cu text cântat) poate sluji oricărui obiect de învăţământ (limba română, geografie, istorie, matematică, educaţie fizică), realizând adevărate legături interdisciplinare.

Metoda exerciţiului

Este cea mai importantă metodă utilizată în educaţia muzicală, ce constă în efectuarea conştientă şi repetată a unor acţiuni şi operaţii în scopul formării sau consolidării de priceperi şi deprinderi, a dezvoltării unor capacităţi şi aptitudini sau a stimulării creativităţii. Este o metodă larg utilizată în procesul de învăţare a muzicii, în care practica (cântarea) este un domeniu predilect.

Exerciţiile muzicale se pot clasifica după:

1**. momentul în care sunt aplicate:**

- exerciţii de bază (pentru formarea diferitelor deprinderi);

- exerciţii muzicale pregătitoare (introductive, de acomodare);
- exerciţii de sinteză (recapitulative).

2. **domeniul educaţiei muzicale:**

- exerciţii destinate formării şi consolidării deprinderilor ritmice: exerciţii de ritmizare, de tactare, de recunoaştere a ritmului, de citire ritmică, de scriere a valorilor de durată, exerciţii de dirijare etc.;
- exerciţii destinate formării şi consolidării deprinderilor melodice: exerciţii de intonare melodică, de memorare, de recunoaştere orală sau scrisă a tronsoanelor melodice, de citire prin denumire silabică a sunetelor, exerciţii de solfegiere;
- exerciţii polifonico-armonice: de cântare cu ison sau în canon, etc;
- exerciţii destinate formării şi consolidării deprinderilor de cântare expresivă (în nuanţele şi tempoul adecvat conţinutului cântecelor);
- exerciţii de recunoaştere a timbrurilor vocale şi instrumentale;
- exerciţii destinate însuşirii elementelor de cultură muzicală (exerciţii de recunoaştere a cântecelor, a categoriilor de muzică, a structurii etc.);
- exerciţii pentru cultivarea vocii şi pentru dezvoltarea auzului muzical: vocalize practicate în momentul de cultură vocală, exerciţii de intonaţie.

Metoda se îmbină în activităţile practice cu cea a demonstraţiei, a explicaţiei, cu jocul didactic, rămânând însă cea mai importantă pentru palierul interpretativ de receptare şi de decodificare a elementelor de limbaj.

Metoda algoritmizării

Metoda constă în respectarea unui ansamblu de reguli sau operaţii ce se succed în mod logic în rezolvarea unei sarcini. Împărţirea, selectarea şi ordonarea în operaţii a activităţilor muzicale (algoritmizarea) devin o tehnică operaţională indispensabilă în procesul de educaţie muzicală ca proces de predare-învăţare, care presupune ordonare logică şi eficientă.

Această metodă trebuie să fie utilizată atât în lecţiile ce vor avea drept scop formarea deprinderilor de citit-scris muzical cât şi a unor deprinderi practice de cântare vocală sau instrumentală, deoarece algoritmizarea permite înţelegerea mecanismelor implicate în formarea unor deprinderi muzicale.

Iată, de exemplu, un algoritm ce poate fi folosit în cazul citirii ritmice clasele a II-a sau a III-a). Operaţiile vor fi următoarele:

- prezentarea exerciţiului ritmic (scris la tablă, pe fişe sau în manual);
- analizarea valorilor de note;
- stabilirea duratei etalon (timpul) şi executarea unor timpi pregătitori bătăi egale în bancă, mişcări egale ale braţelor);

- executarea duratelor (folosind mai întâi silabele ritmice apoi cu silaba „ta").

Iată şi un exemplu de algoritm ce se recomandă a se utiliza în activităţile de intonare melodică (cl. a III-a şi a IV-a):

- efectuarea unor exerciţii de bază şi pregătitoare;
- prezentarea exemplului (cântec, exerciţii melodice):
- precizarea tonului;
- intonarea pe arcuri melodice;
- reluarea intonării în întregime.

8.3.2. Mijloace de învăţământ (resurse materiale)

Procesul de învăţământ necesită o serie de mijloace sau resurse didactice, care asigură cadrul necesar bunei lui desfăşurări. Există diverse clasificări ale mijloacelor didactice, după diferite criterii. Dintre acestea vom menţiona numai mijloaceler specifice educaţiei muzicale:

A. Mijloace informativ-demonstrative

Obiecte sonore (lemne de esenţe diferite, sticle goale sau pline cu apă, cutii umplute cu pietricele sau boabe de cereale, jucării sonore şi pseudo-instrumente). Sunt mijloace naturale, care pot fi integrate în activităţile muzicale, substituind instrumentele muzicale.

Materiale sau reprezentări figurative (planşe, fotografii, tablouri, albume etc.).

Materiale sau reprezentări simbolice (scheme, grafice, scăriţe muzicale, partituri muzicale etc.).

- **Mijloace de exersare şi formare a deprinderilor**:

Instrumente muzicale (pian, chitară, mandolină, vioară, fluier, block-flote, instrumente de percuţie etc.).

C. Mijloace audio-vizuale (înregistrări pe discuri sau casete, transmisii radio-TV, diapozitive, diafilme etc.).

La definirea acestor mijloace trebuie făcută distincţia între mijloacele purtătoare de mesaj informaţional: banda magnetică, discul, apozitivul, diafilmul, emisiunea radio - TV şi aparatele (auxiliarii iniei) care difuzează mesajul: casetofonul, CD-player-ul, televizorul, epidiascopul etc.

Ţinem de asemenea să specificăm distincţia care trebuie făcută între metode şi mijloace în educaţia muzicală: *cântarea, jocul audiţia muzicală sunt metode didactice*.

Instrumentele de acţiune, mijloacele materiale purtătoare de informaţii şi formatoare de deprinderi care intervin direct în procesul de educaţie muzicală sunt instrumentele muzicale, obiectele sonore, jucăriile, înregistrările muzicale, partiturile cântecelor) etc.

Având în vedere că ora de educaţie muzicală necesită numeroase mijloace didactice, numite prin *baza materială a disciplinei*, schiţăm în cele ce urmează un sumar inventar de astfel de resurse necesare fiecărui elev:

- manual de muzică, caiet, creion, planşă de carton sau placaj cu portativ;
- forme de note (jetoane) reprezentând cheia sol, duratele sunetelor şi pauzelor;
- trusă pentru domeniul melodic: clopoţei acordabili, set de 7 sticluţe umplute cu apă pentru scara muzicală, 7 pahare, xilofon; trusă pentru ritmul muzical: cutiuţe umplute cu pietricele sau boabe de cereale, jucării sunătoare, tamburină, trianglu sau tobă mică; caiet de desen, culori, album de pictură.

În concluzie, utilizarea ingenioasă a unor mijloace didactice diverse cu metodele activ-participative susţin şi eficientizează procesul de predare-învăţare, optimizând totodată comunicarea educaţională.

8.3.3. Audiţia muzicală

Este o metodă şi totodată un mijloc esenţial de educaţie muzicală cu statut recunoscut o dată cu intrarea în drepturi a şcolii muzicale active. Sintagma indică atât calea (metodele şi procedeele de percepere, prelucrare şi decodificare a stimulilor auditivi) cât şi mijloacele (resursele materiale) prin care se propagă: casete audio. CD-uri,DVD-uri.

Audiţia muzicală trebuie înţeleasă sub un dublu aspect:

1. Ca o modelare structurală şi informaţională prin mediul ambiant sonor, activitate numită de obicei *ascultare*. Este vorba despre audiţia sonorităţilor înconjurătoare: sunete vorbite, cântate vocal sau instrumental, zgomote cu timbruri diferite etc care au ca scop dezvoltarea auzului acustic muzical şi stau la baza formării deprinderilor necesare însuşirii elementelor limbajului muzical.

Ca o activitate complexă, cu rol de îmbogăţire a informaţiei culturale, cu funcţie cathartică, activitate numită audiţie muzicală propriu-zisă, având în vedere:

- formarea capacităţii de a audia lucrări muzicale (activitate similară cu citirea operelor literare);
- formarea deprinderii de a observa şi analiza anumite elemente de limbaj muzical;
- formarea deprinderii de relaxare prin muzică, prin crearea unei ambianţe cu efecte meloterapeutice;
- familiarizarea şi memorarea repertoriului muzical (vocal, instrumental).

În educaţia muzicală a copiilor trebuie utilizate ambele forme de audiţie: ascultarea sonorităţilor înconjurătoare, în care se vor distinge sunete sau zgomote diferite din punct de vedere al calităţii (timbru, durată, înălţime) sau al producerii lor (simultane sau succesive), cât şi audiţii muzicale propriu-zise, cu multiple valenţe instructiv-educative.

Traseul metodic al activităţilor de audiţie muzicală poate fi inductiv (pornind de la intuire auditivă spre aplicare, operare, exersare, comunicare de noţiuni) sau deductiv (pornind de la comunicarea noţiunii şi audiţia integrală a lucrării spre analiză, comparaţii, identificări de ritmuri, nuanţe, tempouri).

Repertoriul audiţiilor muzicale în etapele prenotaţiei şi notaţiei muzicale poate cuprinde un repertoriu dozat progresiv, deoarece în receptarea muzicii elevii trebuie să parcurgă drumul evolutiv de la reacţia emotivă spontană declanşată de ascultarea muzicii, la înţelegerea sensurilor acesteia şi la detectarea mesajului şi emiterea de judecăţi estetice. Se pot folosi pentru audiţie:

- cântece din folclorul copiilor sau din creaţia pentru copii;
- jocuri muzicale;
- basme muzicale;
- cântece şi jocuri populare (vocale şi instrumentale);
- creaţii corale;
- lucrări (vocale şi instrumentale) din muzica universală şi românească, din toate stilurile, epocile, genurile, şi culturile.

Audiţia nu trebuie să fie un proces static, ci să presupună audierea pe fragmente şi antrenarea elevilor în inventarea unor poveşti, în asocierea unor poezii sau texte cunoscute, în transpunerea în limbaj plastic a muzicii, în asocierea mişcărilor de dans etc.



8.4. Test de autoevaluare

- Precizaţi în ce clase ale învăţământului promar se învaţă cântecele după auz şi în ce clase după notaţia muzicală.
- Explicaţi particularităţile educaţiei muzicale în etapa achiziţiilor instrumentale şi obiectivele specifice acestei perioade.
- Prezentaţi strategiile didactice folosite în cadrul învăţării după auz a cântecului următor.

BROTĂCEII ŞI BROSCOIUL

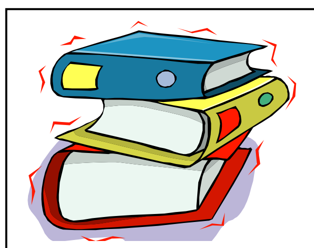
versuri : *A. Ivăşcanu* muzica : *L. Comes*

Mişcat

Bu, bu, bu! Bro-tă-ce-ii zic Bu, bu, bu!

Zic un cîn-tec mic Bu Oac, oac, oac,

Un bros-coi gră-i Oac, oac, oac, Bra-vo, măi co-pii! Oac!



Bibliografie

- Breazul, George. Saxu, Nicolae. *Carte de cântece pentru copii.* Editura Muzicală, Bucureşti, 1992.
- Motora-Ionescu, Ana. *Culegere de cântece,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973.
- Munteanu Gabriela. *Jocuri didactice muzicale*, Bucureşti, Editura Academiei de Muzică, 1997.
- Munteanu Gabriela. *Metodica predării educaţiei muzicale în gimnaziu şi liceu,* Bucureşti: Editura Sigma Primex, 1999.
- Munteanu Gabriela. *Didactica educaţiei muzicale în învăţământul primar.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 2001.
- Vasile, Vasile. *Metodica educaţiei muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2004.

Aplicaţii

Structura unei activităţi de audiţie muzicală:

I. *Activităţi introductive:* asigurarea disciplinei; crearea cadrului necesar desfăşurării audiţiei; captarea atenţiei copiilor prin: povestire, tablou, portret, conversaţie etc.

II. *Desfăşurarea audiţiei:*

• anunţarea titlului lucrării, a autorului şi a interpreţilor

• informaţii (succinte şi relevante) despre autor şi operă

-jalonarea unor aspecte ce trebuie urmărite;

-audierea lucrării.

III. *Comentarea audiţiei:*

- conversaţie privind caracterul piesei, destinaţia, structura ei;
- exprimarea propriilor impresii declanşate de muzica audiată.

IV.Reluarea audiţiei:

-reaudierea unor fragmente caracteristice sau a întregii piese,

V. Încheierea activităţii:

-recomandări de lecturi suplimentare şi audiţii radiofonice; -concluzii.

Pentru activizarea elevilor implicaţi în activitatea de audiţie muzicală se pot organiza jocuri ca: *Recunoaşteţi instrumentul?; Recunoaşteţi cântecul?; Desenaţi, inspiraţi de muzica audiată!; Mişcaţi-vă după cum vă sugerează muzica!*



CETATEA FERMECATĂ

Liviu Comes

Lin, povestitor

mf

Fer-me-ca-tă o ce-ta-te, Cu porti mân-dre, des-cu-ia-te,

5

Fă-ră străji, fă-ră ză-voa-re, Să tot in-tre fi-e-ca-re.

mf Hotărât

Dar în ea nu pot pă-si

10

De-cât cei ce stiu ci-ti. Dar în ea nu pot pă-si De-cât cei ce stiu ci-ti.



MELCUL SUPÃRAT

Din folclorul copiilor

Moderato

1.Vi - ne mel - cul su - pã - rat, O al - bi - nã l–a pis - cat,
2.Si din gu - rã el stri - ga: Fugi de–a - i - cea nu mai sta!

5

Si cum vi - ne pâs, pâs, pâs, În - tâl - nes - te–un cã - rã - bus.
Dã - te–n - co - lo nu sta–n drum, Cã te iau în coar - ne–a - cum!

HORA

Din folclorul copiilor

Moderato

mf

1.Frun - zã ver - de de ci - coa - re Tra la la la la la,
2.Sã ju - câm ho - ra pe loc___ Tra la la la la la,

5

Hai sã tra - gem ho - ra ma - re Tra la la la la la.
Si s–a - vem me - reu no - roc___ Tra la la la la la.

9

Pe câm - pi - a cea cu flori Tra la la la la la
Tot mai lin, mai lin, mai lin, Tra la la la la la

13

Cã e soa - re fã - rã nori. Tra la la la la la.
Ca soa - re le pe se - nin Tra la la la la la.




MUZICANTII

Grigore Teodosiu

Moderato

mf

1.Noi sun - tem mu - zi - canti vo - iosi, Ce stim cân - ta fru -
2.Noi sun - tem mu - zi - canti vo - iosi, Ce stim cân - ta fru -

4
mos, Noi sun - tem mu - zi - canti vo - iosi, Ce stim cân - ta fru -
mos. Noi sun - tem mu - zi - canti vo - iosi Ce stim cân - ta fru -

8
mos. Noi din vi - oa - rã stim cân - ta, Vi - oa - ra su - n–a -
mos. Noi din trom - pe - tã stim cân - ta, Trom - pe - ta su - n–a -

12
sa, Noi din vi - oa - rã stim cân - ta, Vi - oa - ra su - n–a -
sa, Noi din trom - pe - tã stim cân - ta, Trom - pe - ta su - n–a -

16
sa: Tim tim tim tim tim tim tim tim tim tim
sa: Ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta

20
tim tim tim tim tim tim tim tim tim tim tim tim tim tim tim tim.
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta.

NU LÃSA PE MÂINE

canon

Edith Wiski

Allegretto

A

Nu lã - sa pe mâi - ne, nu!

B

Ce poti fa - ce

4
chiar a - cu, Chiar a - cu!



CIOCÃNELE, CIOCÃNELE

Liviu Comes

Potrivit

p Cio - cã - ne - le, cio - cã - ne - le, Bat în gea - muri u - su - re - le:

pp Pic, pic, pic! Pic, pic, pic! *mf* Si în tin - te de ar - gint

Pra - ful de pã - mânt îl prind. *p* Cio - cã - ne - le, cio - cã - ne - le,

Bat în gea - muri u - su - re - le: *pp* Pic, pic, pic! Pic, pic, pic!



ÎN PERECHI

***

1.În pe - rechi ne a - se - zãm,
2.Ti - nem ca - pul cât mai sus,
3.Iar pi - cio - rul bi - ne–n - tins,

Si în cur - te ne plim - bãm.
Drep - tul î - na - in - te dus,
Cal - cã–n tact cum l–am de - prins.

Mer - gem sot cu sot la pas,
U - me - rii dusi î - na - poi,
Cei ce–n ca - le ne–n - tâl - nesc

Si cân - tãm cu ve - sel glas.
Bra - te - le pe lân - gã noi.
Stau pe loc si ne pri - vesc.



CÃSUTA DIN PÃDURE

I. Nicorescu

Miscat

1.În pã - du - rea cu a - lu - ne A - veau ca - sã
2.A ve - nit si o bros - cu - tã, Hop hop hop sã -
3.So - ri - ce - lul stri - gã–n - da - tã: la - tã si eu
4.Si–n cã - su - ta cea drã - gu - tã Stau vreo cinci pri -

doi pi - tici, Vi - ne pu - pã - za si spu - ne:
rind me - reu, Da - c–a - veti loc în cã - su - tã,
am ve - nit. Ca - sa voas - trã e cu - ra - tã,
e - teni mici: So - ri - ce - lul si–o bros - cu - tã,

Vreau sã stau si eu a - ici! Pu pu pu
M–am gân - dit sã stau si eu! Oac oac oac
No - roc bi - ne v–am gã - sit! Chit chit chit
Pu - pã - za si doi pi - tici. Tra la la

pu pu pu Vreau sã stau si eu a - ici!
oac oac oac M–am gân - dit sã stau si eu!
chit chit chit No - roc bi - ne v–am gã - sit!
tra la la Stau vreo cinci pri - e - teni mici.

PITICII

***

Allegro

1.Noi sun - tem pi - ti - cii, Pi - ti - cii voi -
2.Mer - gem în pã - du - re, Un - de–s fragi si

ni - - - cii, Pi - ti - cii bãr - bo - - sii,
mu - re, Pã - sãri fru - mu - se - - - le

Cu scu - fi - te ro - - - - - sii.
Sã zbu - rãm ca e - - - - - le.

Unitatea de învăţare Nr. 9

EDUCAŢIA MUZICALĂ, PROCES DE PREDARE-ÎNVĂŢARE

9.1. Obiectivele unităţii de învăţare

La sfârşitul unităţii de învăţare, studenţii vor fi capabili:



- *să identifice principalele tipuri de lecţie utilizate în procesul de educaţie muzicală;*
- *Să denumească şi să compare principalele forme de evaluare utilizate în educaţia muzicală;*
- *Să cunoască metodele şi procedeele de evaluare;*
- *Să precizeze elementele care asigură realizarea evaluării: matricea de evaluare, descriptorii de performanţă şi probele de evaluare;*
- *Să elaboreze proiecte didactice în conformitate cu structura prezentată.*

9.2. Tipuri şi variante de lecţii

În procesul de educaţie muzicală principalele forme de organizare desfăşurate în cadrul clasei de elevi sunt lecţia şi jocul didactic muzical. Acestor forme li se alătură activităţile complementare cu o puternică funcţie educativă, din care menţionăm activităţile în cadrul cercurilor muzicale, al ansamblului coral, participările la concerte sau spectacole muzicale etc.

Lecţiile, modalităţi eficiente de organizare a activităţii didactice se grupează în funcţie de obiectivul dominant în următoarele tipuri:

- lecţii de comunicare/ însuşire de noi cunoştinţe;
- lecţii de formare şi consolidare a priceperilor şi deprinderilor;
- lecţii de recapitulare şi sistematizare a cunoştinţelor;
- lecţii de verificare şi apreciere a rezultatelor şcolare.

În afara acestor tipuri de lecţie practica educaţională a impus şi tipul de lecţie mixt (combinat), în cadrul căruia se îmbină mai multe tipuri de activităţi (de comunicare, dar şi de repetare, consolidare şi verificare). Fiecare tip de lecţie se prezintă într-o multitudine de variante, determinate de nivelul de şcolaritate, specificul disciplinei de învăţământ, ca şi de strategiile didactice folosite.

Lecţia de predare

Numită şi lecţie de comunicare/însuşire a unor cunoştinţe şi formare a unor noi deprinderi se poate întâlni în numeroase variante şi cuprinde de obicei următoarele secvenţe:

I. Activităţi introductive.

II. Reactualizarea unor cunoştinţe şi deprinderi dobândite în lecţiile anterioare (ancorarea noului subiect în setul de achiziţii anterioare).

III.. Predarea noului conţinut (noi cunoştinţe şi deprinderi):

moment intuitiv;

analizarea, compararea, explicarea elementelor noi;

descoperirea (formularea) definiţiei (regulii);

aplicarea noutăţii în alte contexte sonore (învăţarea unui nou cântec).

IV. Obţinerea performanţelor şi evaluarea (se realizează de obicei cu un mijloc didactic de sinteză, de ex.: cântec, chestionar cu itemi, pentru fiecare obiectiv propus).

În practica educaţiei muzicale acest tip de lecţie adoptă de cele mai multe ori structura complexă a unei lecţii „combinate" sau „mixte", situaţie în care secvenţa reactualizării ocupă un spaţiu mai amplu, implicând şi elemente de consolidare a cunoştinţelor şi a deprinderilor.

Lecţia de consolidare

Structura acestei lecţii poate prezenta numeroase variante, în funcţie de conţinutul şi natura activităţilor întreprinse. Ea cuprinde, în cele mai multe cazuri, următoarele secvenţe:

I. Activităţi introductive.

II. Consolidarea cunoştinţelor şi deprinderilor însuşite/dobândite în lecţiile anterioare:

- recapitularea cunoştinţelor şi exersarea deprinderilor (prin cântecele însuşite în lecţiile anterioare şi prin exerciţii);
- aplicarea cunoştinţelor şi deprinderilor în noi contexte sonore (cântec nou, jocuri).

III. Obţinerea performanţelor şi evaluarea.

Lecţia de recapitulare

Deşi activităţi de recapitulare curente se întâlnesc şi în celelalte tipuri de lecţii, la sfârşitul semestrelor şcolare se organizează lecţii speciale de recapitulare care oferă prilejul verificării şi evaluării gradului în care elevii stăpânesc materia predată. Structura unor astfel de lecţii este următoarea:

I. Activităţi introductive.

II. Recapitularea cunoştinţelor şi deprinderilor dobândite:

- reactualizarea cântecelor (grupate pe tematici sau pe anumite elemente de limbaj muzical);
- sesizarea şi analizarea elementelor ce constituie temele activităţii de recapitulare.

III. Evaluarea cunoştinţelor şi deprinderilor.

Problemele teoretice vor fi desprinse din cântecele care se recapitulează, care vor oferi prilejul sistematizării cunoştinţelor şi a exersării deprinderilor într-un context sonor mai amplu, folosind procedee diverse.

Lecţia de evaluare

Are o structură asemănătoare lecţiei de recapitulare, scopul ei fiind însă evaluarea nivelului de pregătire al elevilor, a gradului de însuşire a cunoştinţelor şi deprinderilor prevăzute de programă prin probe concludente, menite să completeze datele furnizate de verificările curente.

În practica didactică acest tip de lecţie se întâlneşte adesea combinat cu lecţia de recapitulare.

Jocul didactic muzical

Jocul didactic muzical trebuie înţeles ca fiind atât o metodă cât şi o formă de învăţământ. În general, un joc muzical poate deveni joc didactic muzical dacă îndeplineşte următoarele condiţii:

- vizează un obiectiv al educaţiei muzicale;
- foloseşte un conţinut muzical accesibil, atractiv şi recreativ;
- foloseşte reguli de joc cunoscute anticipat de către elevi.

Jocul didactic muzical are o structură liberă, neîncorsetată în secvenţe:

1. introducerea în joc (formula introductivă „Hai să ne jucăm de-a …lansată de propunător sau de elevi");
2. explicarea şi exemplificarea regulilor jocului (instructajul);
3. desfăşurarea jocului;
4. încheierea jocului (evaluarea conduitei jucătorilor)

Institutorul poate lua parte activă la joc conducându-l indirect sau poate conduce în mod direct, urmărind evoluţia jocului, controlând modul în care elevii respectă regulile de joc. Jocul didactic muzical poate fi utilizat:

- ca lecţie de sine stătătoare (având structura de mai sus);
- ca moment al lecţiei, intercalat pe parcursul sau în finalul lecţiei.

9.3. Evaluarea în procesul de educaţie muzicală

Din punctul de vedere etimologic, a evalua înseamnă „*a formula o judecată de valoare, în funcţie de anumite criterii precise, cu privire la un lucru şi la proprietăţile acestuia; a determina valoarea unei entităţi, activităţi, performanţe, persoane, instituţii, politici noi, a unui produs, program,* etc.” [2].

9.3.1. Funcţiile evaluării

Evaluarea, componentă intrinsecă a procesului de învăţământ, urmăreşte trei operaţii: măsurarea achiziţiilor dobândite de elevi, aprecierea nivelului acestora prin utilizarea unei scări de valori şi decizia, validarea rezultatului evaluării printr-un indicator (cifră sau calificativ).

Funcţiile esenţiale ale evaluării sunt:

---

[2] Cerghit, I. (2002). *Sisteme de instruire alternative şi complementare. Structuri, stiluri şi strategii.* Bucureşti: Ed. Aramis, p. 287

- diagnosticarea - identificarea lacunelor elevilor şi posibilităţilor de înlăturare a acestora;
- prognosticarea – anticipă viitoarele performanţe şi slujesc orientării şcolare ulterioare;
- selecţia – vizează clasificarea şi ierarhizarea elevilor în funcţie de rezultatele şcolare;
- certificarea – consemnează cunoştinţele şi competenţele elevilor la sfârşitul unor etape şcolare.

9.3.2. Forme de evaluare

După modul de integrare în desfăşurarea procesului didactic, evaluarea poate avea trei forme:

Evaluare iniţială

Are rolul de a diagnostica capacităţile de învăţare ale elevilor, nivelul iniţial de pregătire al acestora pentru care se vor administra probe şi teste muzicale cu baremuri minimale, medii sau maximale, iar în funcţie de rezultatele obţinute, învăţătorul îşi va stabili strategiile didactice pe care le va aborda în demersul său didactic. În acest sens, se recomandă ca la prima sa întâlnire cu elevii învăţătorul să administreze un test predictiv care să cuprindă:

- discuţie introductivă: ce cântece ştie elevul, ce gen de muzică agreează etc.;
- intonarea unui cântec cunoscut;
- însoţirea ritmului cântecului cu bătăi din palme;
- mersul pe timpii cântecului;
- transpunerea cântecului pe diverse tonici (pentru a stabili flexibilitatea intonaţională şi diapazonul vocii elevilor);
- memorarea şi reproducerea unor fragmente ritmico-melodice (desprinse de regulă din cântece pentru copii sau din folclorul copiilor).
- inventarea unei melodii pe un text dat (4 măsuri);
- audierea unei melodii fără text.

Verificarea va fi individuală, rezultatele fiind notate cu un cod:

+ = da, foarte bine;

• + = relativ bine, cu substituirile: - • = nu, deloc;

\- = greşit din punct de vedere..., cu unele redresări.

Evaluarea sumativă

Tabloul sinoptic cu aceste semne codificate va oferi învăţătorului date relevante, care-l vor orienta în alegerea repertoriului şi a strategiilor didactice cele mai adecvate colectivului de elevi cu care va lucra. Se practică la sfârşitul semestrelor având rolul de a verifica periodic gradul de asimilare a conţinuturilor corespunzătoare unor secvenţe mari de învăţare.

Această formă de evaluare nu oferă informaţii complete, deoarece nu însoţeşte procesul didactic secvenţă cu secvenţă.

Probele pentru evaluarea sumativă sunt instrumente de evaluare ce se pot utiliza în etapele finale ale semestrelor I şi II ale anului şcolar şi vizează crearea unei imagini sintetice

asupra achiziţiilor elevilor prin evaluarea mai multor competenţe, ca şi prin verificarea gradului de asimilare a unui conţinut mai amplu. Aceste probe cuprind sarcini diferenţiate, atât din punctul de vedere al competenţelor evaluate cât şi ca grad de dificultate. Stadiul de formare al fiecărei competenţe poate fi apreciat obiectiv prin calificative, utilizând descriptorii de performanţă menţionaţi.

Se recomandă ca înainte de administrarea acestor probe să fie reactualizat conţinutul care va fi evaluat (în special repertoriul de cântece parcurs).

Evaluarea continuă (formativă)

Are rolul de a verifica achiziţiile elevului în cursul învăţării, pas cu pas, sistematic, pe secvenţe mici, controlabile, fiind cea mai eficientă formă de evaluare utilizată în educaţia muzicală.

Evaluarea nu se rezumă la notare, ci se concretizează şi în alte activităţi de apreciere, de încurajare etc.

Majoritatea probelor de evaluare ce se administrează la educaţia muzicală sunt probe practice ce evaluează stadiul de formare a competenţelor specifice capacităţii de interpretare muzicală şi vizează conţinuturile de învăţare corespunzătoare (deprinderi de cântare vocală şi de mânuire a unor instrumente muzicale şi obiecte sonore).

Probele trebuie construite pe baza descriptorilor de performanţă adaptaţi la conţinutul concret de învăţare, astfel încât performanţele elevilor să poată fi diferenţiate pe niveluri ce se pot aprecia prin calificativele suficient, bine, foarte bine, convertibile în cele şase note de promovare.

Probele de evaluare pentru educaţia muzicală urmăresc să cuantifice gradul de realizare a obiectivelor prevăzute de programă, nivelul formării deprinderilor şi a competenţelor muzicale concentrate în matricele şi în descriptorii de performanţă prevăzute de programa clasei respective precum şi stadiul însuşirii conţinuturilor stipulate de programă.

Aceste probe vor fi scurte, antrenante, putând lua şi forma unor jocuri muzicale interactive desfăşurate între diverse grupe de elevi sau între învăţător şi clasă şi nu trebuie să difere ca structură şi mod de realizare de activităţile obişnuite desfăşurate la clasă. Prin aceeaşi probă practică se pot evalua mai multe competenţe: de tip cognitiv, psiho-motor dar şi atitudinal, de exprimare a trăirilor proprii, de manifestare a interesului faţă de muzică etc.

Un rol deosebit de important trebuie acordat asigurării unui climat afectiv şi relaţional adecvat, bazat pe sentimente de încredere şi respect. Deoarece elevii sunt diferit înzestraţi cu predispoziţii şi aptitudini muzicale, învăţătorul trebuie să dovedească mult tact, remarcând aspectele pozitive, stimulând şi încurajând participarea copiilor la activităţile muzicale, ajutându-i să-şi depăşească inhibiţiile şi lipsa de încredere iar în cazul copiilor puţin înzestraţi

muzical sau timizi trebuie să se renunţe la administrarea individuală a probelor, preferându-se cea colectivă, în grupuri de aproximativ 4 elevi.

Elevii trebuie să îndrăgească şi nu să respingă disciplina educaţie muzicală şi de aceea aprecierea şi modul în care învăţătorul va transmite elevilor rezultatele evaluării va influenţa atât climatul afectiv şi relaţional al clasei, cât mai ales atitudinea pe care aceştia o vor manifesta ulterior faţă de această disciplină. Elevii nu trebuie evaluaţi doar în raport cu clasa, ci şi în raport cu ei înşişi, cu propria lor evoluţie. De asemenea, este bine ca elevii vizaţi să nu conştientizeze faptul că sunt supuşi unui proces de examinare pentru acordarea unor calificative.

9.3.3. Metode şi procedee de evaluare

În practica şcolară curentă, cele mai folosite metode de evaluare sunt cele tradiţionale:

- **probele orale** prin care se evaluează mai cu seamă stadiul de formare al competenţelor privind receptarea muzicii, ca şi cunoaşterea şi utilizarea elementelor de limbaj se aplică curent la fiecare început de lecţie. Necesitând mult timp, ele pot deveni măsurabile în mod obiectiv, dacă se fixează baremuri controlabile;
- **probele scrise** sunt lucrări de mici dimensiuni prin care se evaluează de regulă competenţele de cunoaştere ale elementelor limbajului muzical; se realizează prin diferite tipuri de lucrări: extemporale, lucrări de control aplicate la sfârşitul unui capitol sau la sfârşit de semestru;
- **probele practice**, care evaluează modul în care elevii şi-au format diferite deprinderi practice, furnizând şi informaţii referitoare la gradul de însuşire a conţinutului teoretic aferent.

Alături de metodele tradiţionale de evaluare, în practica didactică pot fi folosite şi metode complementare, care oferă informaţii suplimentare despre activitatea şi nivelul pregătirii elevilor. Dintre acestea menţionăm:

- **observarea sistematică a activităţii şi comportamentului elevilor**, metodă care permite cunoaşterea atitudinii acestora faţă de activităţile la care participă, a capacităţii lor de acţiune, de relaţionare. Pot fi evaluate:
  - concepte şi capacităţi – organizarea şi interpretarea datelor
  - selectarea instrumentelor de lucru
  - descrierea şi generalizarea unor procedee, tehnici, relaţii
  - utilizarea materialelor auxiliare, inclusiv a calculatorului
  - atitudinea elevilor faţă de sarcina dată
  - concentrarea asupra sarcinii de rezolvat
  - implicarea activă
  - adresarea unor întrebări pertinente
  - completarea/îndeplinirea sarcinii

- revizuirea metodelor şi a rezultatelor
- comunicarea: discutarea sarcinii cu învăţătorul în vederea înţelegerii acesteia

- **investigaţia**, metodă care oferă informaţii relevante privind capacităţile creative ale elevilor, fiind puşi în situaţia de a explora diferite contexte de învăţare. Ea se aplică pe parcursul unei ore dând elevilor posibilitatea de a se implica activ în procesul de învăţare. Investigaţia poate fi organizată individual sau pe grupuri de lucru, stimulând imitaţia, cooperarea şi perseverenţa;

- **proiectul** este o metodă mai amplă de evaluare, nelimitată la orele de curs, care urmăreşte aprecierea unor capacităţi complexe, cum ar fi: capacitatea de documentare, de selectare şi organizare a materialului, de aplicare a unor soluţii proprii de rezolvare a problemelor, de emitere a unor concluzii şi judecăţi de valoare. Proiectul este ales dacă:
  - prezintă interes pentru elevi
  - elevii sunt nerăbdători pentru a crea un produs de care să fie mândrii
  - pot găsi resurse materiale
  - subiectul nu va ales urmând rutina din clasă

- **portofoliul**, metodă complexă, integratoare, care include rezultatele relevante obţinute prin celelalte metode şi tehnici de evaluare (probe orale, scrise, practice, observarea comportamentului, proiect, autoevaluare). Portofoliul reprezintă „cartea de vizită" a elevului, urmărindu-i progresul de la un an şcolar la altul şi chiar de la un ciclu de învăţământ la altul;

- **autoevaluarea**, metodă care oferă elevilor posibilitatea de a-şi dezvolta capacitatea de autocunoaştere şi de valorizare a propriilor atitudini şi comportamente faţă de disciplina de studiu.

Aceste metode de evaluare au un mare potenţial formativ, susţinând individualizarea actului educaţional şi conferind un rol activ elevului în învăţare.

9.3.4. Proiectarea activităţii de evaluare

Proiectarea evaluării se realizează concomitent cu proiectarea demersului de predare-învăţare şi în perfectă concordanţă cu acesta. Elementele care asigură construcţia coerentă a evaluării sunt: matricele de evaluare, descriptorii de performanţă şi probele de evaluare.

Matricele de evaluare

Evaluarea performanţelor realizate de elevi la începutul educaţiei muzicale în ciclul primar, trebuie să fie obiectivă şi să furnizeze tuturor factorilor implicaţi în procesul de învăţământ (cadre didactice, elevi, părinţi) informaţii relevante privind nivelul de formare a capacităţilor specificate în obiectivele cadru şi gradul de asimilare a conţinuturilor de învăţare precizate în programă.

Modalităţile de evaluare la această disciplină pot fi proiectate sub forma a două matrice de evaluare, corespunzătoare celor două obiective cadru ale programei. Fiecare matrice propune instrumente de evaluare pentru fiecare obiectiv de referinţă al programei.

Descriptorii de performanţă

În activitatea de evaluare, obiectivele de referinţă menţionate sub formă de competenţe în matricea de evaluare sunt transformate în descriptori de performanţă.

Formularea acestora, prin verbe la modul indicativ, exprimă faptul că ei verifică realizarea obiectivelor de referinţă propuse (formulate în termeni de posibilitate), atât din punct de vedere cantitativ cât mai ales calitativ.

Descriptorii de performanţă „descriu" trei niveluri de performanţă în atingerea obiectivelor specificate în programă, care devin criterii de apreciere prin cele trei calificative care asigură promovabilitatea: suficient, bine, foarte bine.

Probele de evaluare

Probele de evaluare a rezultatelor obţinute de elevi la disciplina educaţie muzicală trebuie să măsoare:

- performanţele atinse de elevi în formarea capacităţilor şi competenţelor prevăzute de programă şi specificate în matrice şi în descriptorii de performanţă;
- gradul de însuşire a conţinuturilor de învăţare prevăzute în programă.

Prin urmare, în selectarea probelor de evaluare trebuie stabilite:

- capacităţile şi conţinuturile care se evaluează;
- obiectivele de referinţă şi descriptorii de performanţă corespunzători;
- tipurile de itemi adecvaţi obiectivelor evaluate;
- modul de evaluare care se va aplica.

Învăţătorul poate utiliza o varietate de forme şi metode de evaluare: probe practice, probe orale, probe scrise, jocuri didactice, observarea sistematică a comportamentului elevilor în timpul rezolvării sarcinilor, investigaţia, proiectul, portofoliul etc. Aceste probe trebuie să fie aplicate periodic pe întreaga durată a anului şi să aibă caracter formativ. Ele trebuie să măsoare nu cantităţile de informaţie, ci competenţele practice şi atitudinale.

Aprecierea se va face prin calificativele insuficient, suficient, bine şi foarte bine, care descriu în termeni precişi performanţele obţinute de elevi.

9.4. Proiectarea didactică în educaţia muzicală

Proiectarea didactică reprezintă un ansamblu de procese şi operaţii de anticipare, de prefigurare menit să organizeze şi să coreleze componentele principale ale actului didactic: obiectivele, conţinutul, strategiile de predare-învăţare şi evaluarea.

Activitatea de proiectare cuprinde următoarele procese:

• precizarea scopurilor instructiv-educative;
• cunoaşterea resurselor şi a condiţiilor de desfăşurare ale procesului didactic;
• identificarea obiectivelor pedagogice concrete;
• organizarea şi pregătirea conţinutului procesului instructiv-educativ;
• corelarea conţinutului cu obiectivele identificate;
• stabilirea activităţilor de predare-învăţare;
• stabilirea modalităţilor de evaluare a rezultatelor obţinute.

Proiectarea didactică la ora de educaţie muzicală presupune:

• lectura personalizată a programei;
• planificarea calendaristică (anuală) - este un document administrativ care asociază elementele programei cu alocarea de timp considerată optimă. Precizăm faptul că planificarea calendaristică este doar orientativă, fiecare învăţător având latitudinea de a introduce pe parcurs schimbări, determinate de aplicarea ei efectivă, care vor fi consemnate la rubrica *Observaţii*.

În tabelul următor:

• Unităţile de învăţare sunt grupări de conţinuturi unitare din punct de vedere tematic, cu obiective de referinţă specifice, ce se desfăşoară sistematic şi continuu pe o perioadă de timp şi se finalizează de regulă prin evaluare sumativă. La educaţia muzicală ele pot cuprinde o anumită categorie de deprinderi, legate de elementele limbajului muzical: melodia, ritmul, timbrul, interpretarea.
• Obiectivele de referinţă se menţionează prin numerele corespunzătoare din programa şcolară.
• Conţinuturile selectate vor fi extrase din lista de conţinuturi a programei.
• Numărul de ore alocate va fi stabilit de către învăţător în funcţie de nivelul clasei.
• Săptămâna cuprinde numărul de ordine al săptămânilor din cuprinsul anului şcolar.

Unităţi de învăţare	Obiective de referinţă	Conţinuturi	Număr de ore alocate	Săptămâna

Proiectarea secvenţială (a unităţilor de învăţare sau a lecţiilor) constituie punctul forte în proiectarea didactică personalizată. Ea reprezintă concretizarea tuturor componentelor procesului didactic (obiective, conţinuturi, activităţi de învăţare, resurse de evaluare) implicate în desfăşurarea activităţilor didactice, oferind o viziune completă şi detaliată asupra acestora. Fiecare unitate de învăţare se desfăşoară pentru predarea-învăţarea conţinutului pe parcursul mai multor săptămâni şi se finalizează cu evaluarea, de obicei sumativă.

PROIECTUL DIDACTIC

Proiectul unei unităţi de învăţare oferă o imagine globală referitoare la obiectivele de referinţă, conţinuturile la care se raportează fiecare lecţie, precum şi la resursele şi instrumentele de evaluare necesare.

Proiectul unei activităţi didactice cuprinde două părţi:

A. Date de identificare (data, clasa, disciplina, tipul lecţiei, obiectivele de referinţă, obiectivele operaţionale, strategiile didactice folosite, materialul didactic, bibliografia).

B. Construcţia propriu-zisă, care include următorii indicatori aşezaţi în coloane: secvenţele lecţiei, obiectivele operaţionale, unităţile de conţinut, strategiile didactice, instrumentele de evaluare a rezultatelor. Ultimii doi indicatori pot fi prezentaţi într-o singură coloană purtând una din denumirile: „descrierea activităţii didactice", „dirijarea învăţări", descrierea situaţiilor de instruire" sau „repere metodice".

Ţinând cont de specificul disciplinei, un proiect didactic al unei activităţi de educaţie muzicală poate avea următoarea structură:

A. Date de identificare

Clasa

Subiectul lecţiei

Tipul lecţiei

Obiective operaţionale

Tipuri de strategii didactice: inductivă, deductivă, algoritmică, euristică etc.

Mijloace didactice (resurse): cântece, planşe, materiale audiovizuale, instrumente, jucării etc.

Bibliografie

B. Desfăşurarea lecţiei

Secvenţele	Obiective operaţionale	Unităţi de conţinut	Descrierea demersului didactic

Proiectarea lecţiei rămâne în ultimă instanţă un act creativ, în care învăţătorul dă atât măsura pregătirii sale de specialitate cât şi a experienţei didactice şi a talentului său pedagogic.



9.5. Test de autoevaluare

- Precizaţi în ce clase ale învăţământului promar se învaţă cântecele după auz şi în ce clase după notaţia muzicală.

➢ Explicaţi particularităţile educaţiei muzicale în etapa achiziţiilor instrumentale şi obiectivele specifice acestei perioade.

➢ Prezentaţi strategiile didactice folosite în cadrul învăţării după auz a cântecului următor.

PITICII

Allegro

1.Noi sun - tem pi - ti - cii, Pi - ti - cii voi -
2.Mer - gem în pã - du - re, Un - de–s fragi si

ni - - - cii, Pi - ti - cii bãr - bo - - sii,
mu - re, Pã - sãri fru - mu - se - - - le

Cu scu - fi - te ro - - - - sii.
Sã zbu - râm ca e - - - - le.

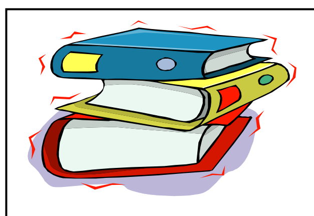
9.6. Lucrare de verificare 3 – transmisă tutorelui

Concepeţi un proiect didactic pentru clasa a IV-a, având ca temă: *Sunetele şi notele sol şi mi.*

Sugestii privind redactarea:

- **Tipul de lecţie este la alegere**
- **În cadrul proiectării trebuie să aveţi în vedere:**

- definirea clară a obictivelor
- stabilirea secvenţelor lecţiei
- eleborarea şi precizarea strategiilor didactice
- stabilirea modului de organizare a activităţii
- stabilirea instrumentelor de evaluare în funcţie de obiective şi de conţinutul lecţiei.



Bibliografie

- Breazul, George. Saxu, Nicolae. *Carte de cântece pentru copii.*

Editura Muzicală, Bucureşti, 1992.

- Cerghit Ioan (coord.), *Perfecţionarea lecţiei în şcoala modernă* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983.
- Motora-Ionescu, Ana. *Culegere de cântece*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973.
- Munteanu Gabriela. *Jocuri didactice muzicale,* Bucureşti, Editura Academiei de Muzică, 1997.
- Munteanu Gabriela. *Metodica predării educaţiei muzicale în gimnaziu şi liceu*, Bucureşti: Editura Sigma Primex, 1999.
- Munteanu Gabriela. *Didactica educaţiei muzicale în învăţământul primar.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 2001.
- Radu, Ion, T. *Evaluarea în procesul didactic*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogica, 2007.
- Vasile, Vasile. *Metodica educaţiei muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2004.

Aplicaţii

2. Fişă de evaluare sumativă - Educaţie muzicală

Numele şi prenumele elevului : Data:

1. Completează spaţiile lipsă:

- Semnul grafic prin care este exprimat sunetul încadrat pe un timp este durata de .... (..........................).
- Durata de o jumătate de timp se numeşte... .
- Semnul grafic al doimii se notează astfel : - ....
- Durata de .... se numeşte doime.
- Semnul grafic al doimii se notează astfel : ....
- În muzică există şi momente de tăcere. Acestea se numesc ....
- Momentul de tăcere care durează un timp se numeşte ....

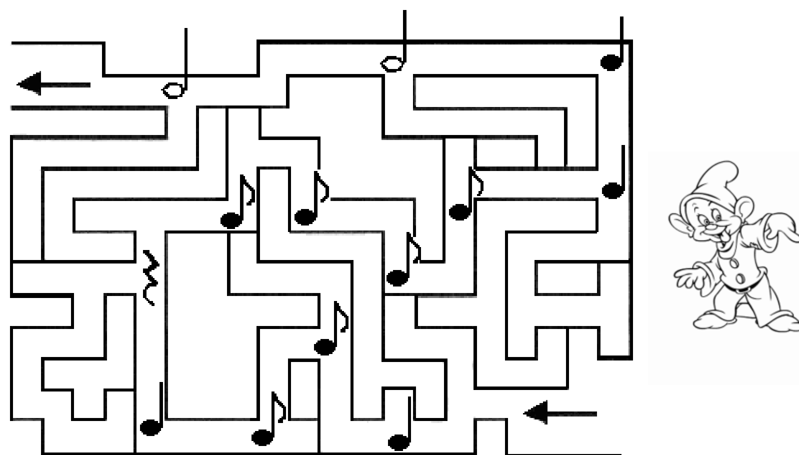
2. Uneşte printr- o săgeată, numele fiecărei durate cu semnul grafic şi valoarea corespunzătoare:

pauza de un timp		un timp
pătrimea		un timp
optimea		doi timpi
doimea		jumătate de timp

3. Scrie, pe linie, semnul grafic corespunzator fiecărei durate numite : pătrime; pătrime; optime; optime; pătrime; doime; pătrime; pauza de un timp; pătrime; optime; optime; doime.

____

4.Trasează cu o culoare drumul pe care merge piticul în labirint. Scrie duratele şi pauzele muzicale întâlnite în cale pe portativul de la ieşirea labirintului. Desparte-le corect prin bare în masura de $^{2}/_{4}$.



1. Exemplificăm în cele ce urmează o parte din descriptorii de performanţă corespunzători primului obiectiv cadru al programei, pentru clasa I:

Obiectiv cadru: Exprimarea prin muzică,

2.1. Elevul cântă cântecele din repertoriu în nuanţă medie.

SUFICIENT	BINE	FOARTE BINE
- abordează o poziţie corectă, dar nu o menţine pe parcursul cântării; - inspiră după model, dar începe cântarea cu nesiguranţă fără să respecte semnalul institutorului; - cântă în grup, nesincronizându-se cu colegii; - cântă cu intonaţie nesigură, fluctuantă, cu ajutorul învăţătorului; - reproduce din memorie cel puţin o strofă din cântecul învăţat;	- abordează o poziţie corectă după modelul institutorului; - inspiră după model şi începe cântarea la semnalul dat; - cântă în grup, cu unele desincronizări; - cânta deviind pe alocuri, dar menţinând tonica cu ajutorul învăţătorului; - reproduce din memorie cel puţin două strofe din cântecul învăţat	- abordează şi menţine o poziţie corectă în timpul cântării; - inspiră profund, începe cântarea prompt, la semnalul dat, urmărind gestica institutorului; - cântă în grup cu siguranţă, sincronizându-se perfect cu colegii; - intonează corect fără ajutorul învăţătorului - reproduce din memorie cel puţin trei strofe din cântecul învăţat

Clasa I

Matrice de evaluare (vizând valorificarea în practica muzicală vocală şi instrumentală a elementelor de limbaj receptate)

Obiectiv de referinţă	Instrumente de evaluare			
	Probă orală	Probă practică	Probă scrisă	Observarea

1.1	*			
12	*			
13		*		*
14		*		*
15	*			
16	*			

Clasa a Il-a

Matrice de evaluare (vizând valorificarea în practica muzicală vocală şi instrumentală a elementelor de limbaj receptate)

Obiectiv de	Instrumente de evaluare				
	Probă	Probă	Probă scrisă	Temă de lucru în clasă,	Obs.
11	*		*		
12	*				
13		*			*
14		*			*
15		*			*
16		*			*
17	*		*		

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

- Alexandrescu, Dragoş – *Teoria muzicii* vol.II, Bucureşti, Editura Kitti, 1997.
- Breazul, George. Saxu, Nicolae. *Carte de cântece pentru copii.* Editura Muzicală, Bucureşti, 1992.
- Bughici, Dumitru. *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Bucureşti, Editura muzicală, 1978.
- Buican, George. *Elemente de acustică muzicală*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1958.
- Cerghit Ioan (coord.), *Perfecţionarea lecţiei în şcoala modernă* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983.
- Cerghit, I. *Metode de învăţământ*, Ediţia a IV-a, Editura Polirom, Iaşi, 2006
- Cezar, Corneliu. *Tratat de sonologie. Spre o hermeneutică a muzicii*, Bucureşti, Editura Anastasia, 2003.
- Comes Liviu, *Jocul muzical, cel mai adecvat gen pentru vârsta preşcolară* din *Lucrări de muzicologie*, vol XIX-XX, Ed. Conservatorului, Cluj, 1986
- Dolgoşev Maria; Marinescu Elisabeta, *Metodica educaţiei muzicale în grădiniţa de copii,* Editura Aramis, Bucureşti, 2004.
- Giuleanu Victor; Iusceanu Victor, *Tratat de teoria muzicii,* Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti,1963
- Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.
- Ionescu-Motora Ana, *Îndrumător pentru predarea muzicii la clasele I-IV,* E.D.P., Bucureşti, 1978.
- Iusceanu, Victor. *Solfegii*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971.
- Iusceanu, Victor. *Solfegii*, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971.
- Lesche, Carl. *Weltanschaung, Science, technologie et Art*, în: *Musique et Technologie*, La Revue Musicale, Paris, nr. 268-269.
- Manolache, Laura. *Amurgul evului tonal. Conceptele consonanţă - disonanţă de la antagonism la complementaritate*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2001.
- Motora-Ionescu, Ana. *Culegere de cântece,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973.
- Munteanu Gabriela, Aldea Georgeta. *Didactica educaţiei muzicale în învăţământul primar.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 2001.
- Munteanu Gabriela. *Jocuri didactice muzicale,* Bucureşti, Editura Academiei de Muzică, 1997.
- Munteanu Gabriela. *Metodica predării educaţiei muzicale în gimnaziu şi liceu,* Bucureşti: Editura Sigma Primex, 1999.
- Munteanu, Gabriela. *Exerciţii muzicale de tip ludic*, Bucureşti, Editura Fundaţia România de Mâine, 2003.
- Niedermaier Astrid. *Educaţie muzicală modernă,* Editura Hora, Sibiu,1999.
- Piaget, Jean, „*Psihologia inteligenţei*", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1965 şi Naşterea inteligenţei la copil", Editura Didactica şi Pedagogică, Bucureşti, 1973.

- Popescu, Crinuţa. *Studiul practic melodico–ritmic,* Bucureşti, Editura Fundaţia România de Mâine, 2001.
- Radu, Ion, T. *Evaluarea în procesul didactic*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogica, 2007.
- Rîpă, Constantin. *Teoria superioară a muzicii, vol I – Sisteme tonale,* Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2001.
- Rîpă, Constantin. *Teoria superioară a muzicii, vol II – Ritmul*, Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2002.
- Suliţeanu, Ghizela. *Psihologia folclorului muzical*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1980.
- Ţoldan, Rodica (coord.), *Idei, suflet şi dorinţa de a educa copiii. Îndrumător pentru educatori, elevi şi studenţi,* Arad, 2007
- Toma Zoicaş Ligia, *Audiţia muzicală-modalităţi de valorificare şi instruirea muzicală,* E.D.P., Bucureşti 1972
- Toma-Zoicas Ligia, *Pedagogia muzicii şi valorile folclorului*. Ed. Muzicală, Bucureşti 1987
- Urmă, Dem. *Acustică şi muzică*, Bucureşti , Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982.
- Vasile, Vasile. *Metodica educaţiei muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2004.
- Wünsch Wolfgang, *Educaţia pentru muzică,* Editura Triade, Cluj-Napoca, 1999.
- Zeno Vancea (Coordonator ştiinţific), redactor coordonator Gheorghe Firea, *Dicţionar de termeni muzicali,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.